Französische Einflüsse auf den Strophenbau und die Strophenbindung bei den deutschen Minnesängern.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn.

Von

Walther Bücheler

aus Frankfurt am Main.

Dillingen a. Donau

Druck: Schwäbische Verlagsdruckerei G. m. b. H.

1930

Französische Einflüsse auf den Strophenbau und die Strophenbindung bei den deutschen Minnesängern.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn.

Von

Walther Bücheler

aus Frankfurt am Main.

Dillingen a. Donau

Druck: Schwäbische Verlagsdruckerei G. m. b. H.

1930

Berichterstatter:
Herr Geheimrat Prof. Dr. Meißner.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern.

Inhalts-Verzeichnis

Literatur-Verzeichnis 5
Text-Ausgaben 7
Vorwort 8
Abgrenzung der Aufgabe 9
A: Der Vers als ein Grundbestandteil des Strophenbaus 11
B: Strophenbau 18
Strophen mit zweireihigen normalen Stollen 18
„ „ spiegelbildlich gleichen Stollen 19
Dreireihige Stollen:
1. Zweireimige 20
2. Reimlose 22
Stollen mit mehr als drei Zeilen 24
Der Abgesang 25
Abgesänge aus zwei gleichgebauten Teilen 25
Die Beziehungen zwischen Stollen und Abgesang 26
Durchreimung 26
Anreimung 28
Strophen ohne Gliederung in zwei Stollen und Abgesang 29
Scheinbar ungegliederte Formen 29
Strophen mit Zweigliederung 30
C: Strophenbindung 31
Strophenbindung durch gleiche Reime bzw. gleiche Assonanzen an gleichen Stellen 31
Strophengruppen 33
Strophenbindung mit vertauschten Reimen 34
Exkurs über Walther 54,37—55,34 und die Strophe 56,5—13* . . 38
Grammatische Reime 41
Bindungen durch Wortwiederholungen und Aehnliches 43
D: Der Refrain 46
E: Das Geleit 49
Schluß: Ergebnis 51
Anhang: Beispiele 52

* Anm.: In etwas veränderter Fassung abgedruckt in „The Germanie Review", Vol. IV. Nr. 3, July, 1929, S. 277 ff.

Literatur-Verzeichnis

Bartsch, Karl: Der Strophenbau in der deutschen Lyrik. Pfeiffers Germania II 257 ff.

ders.: Zu Heinrich von Morungen. Germania III 304 ff.

Brinkmann, Hennig: Die lateinische Liebesdichtung im Mittelalter, Halle 1925.

ders.: Entstehungsgeschichte des Minnesangs. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchreihe. Halle 1926.

Burdach, Konrad: Reinmar und Walther.

Diez, Friedrich: Leben und Werke der Troubadours. Zwickau 1829.

ders.: Die Poesie der Troubadours. Zwickau 1826.

Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. In Pauls Grundriß der Germ. Philologie, VIII, Bd. 1 und 2. Berlin 1926 und 1927. (Die Zitate sind alle aus dem 2. Band.)

ders.: Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst. Germanistische Abhandlungen 8. Heft, Breslau 1891.

ders.: Deutscher und antiker Vers. Quellen und Forschungen 123, Straßburg 1917.

Jeanroy, Alfred: Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen Age. Paris 1889. IIième édition Paris 1904.

von Kraus, Karl: Zu den Liedern Heinrichs von Morungen. Göttinger Gelehrte Abhandlungen. Neue Folge Bd. XVI Nr. 1, Berlin 1916.

ders.: Die Lieder Reimars des Alten. Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse, 30. Band, München 1920.

Lubarsch, E.: Französische Verslehre.

Martin, Ernst: Die Carmina Burana und die Anfänge des deutschen Minnesangs. Zeitschrift für deutsches Altertum 20,46. Berlin 1876.

Maus, F. W.: Alphabetisches Verzeichnis sämtlicher Strophenformen der provenzalischen Lyrik. Ausgaben und Abhandlungen V 86, Marburg 1884.

Meyer, Richard M.: Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaus. Quellen und Forschungen 59.

ders.: Die deutsche Literatur bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. 2. Auflage, Berlin 1920 (bes. S. 94, 135 ff., 154).

Michel, Ferdinand: Heinrich von Morungen und die Troubadours. Quellen und Forschungen 36, Straßburg 1880.

Naumann, Hans: Zu Hartmanns Lyrik. Paul und Braunes Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 44, 289 ff.
Müller, Günther: Strophenbindung bei Ulrich von Lichtenstein. Zs. Alt.60 33 ff.*)
Paris, Gaston: Les Origines de la Poésie Lyrique en France. Mélanges de Littérature Française du Moyen Age, publiés par Mario Roques. Paris 1912. p. 539 seq.
Paul, Hermann: Zu Walther von der Vogelweide. Beiträge 8, 195 ff.
Plenio, Kurt: Strophik von Frauenlobs Marienleich. Beitr. 39, 290 ff.
ders.: Beobachtungen zu Wolframs Liedstrophik. Beitr. 41, 47 ff.
ders.: Metrische Studie über Walthers Palinodie. Beitr. 42, 255.
ders.: Ueber Walthers und Reinmars Herkunft. Beitr. 42, 276 ff.
ders.: Ueber deutsche Strophik. a.a.O. 280 ff.
ders.: Kolometrie a.a.O. 285.
ders.: Bausteine zur altdeutschen Strophik. a.a.O. 410 ff.
ders.: Bausteine zur altdeutschen Strophik (Nr. 6—10). Beitr. 43, 56 ff.
Saran, Franz: Deutsche Verslehre. Handbuch des deutschen Unterrichts III 3, München 1907.
ders.: Der Rhythmus des französischen Verses. Halle 1904.
Scherer, Wilhelm: Deutsche Studien I und II. Leipzig 1891.
Schmidt, Erich: Reinmar von Hagenau und Heinrich von Rugge. Eine literarhistorische Untersuchung. Quellen und Forschungen 4. Straßburg 1874.
Sievers, Eduard: Altgermanische Metrik. Halle 1893.
Stimming, E.: Provenzalische Literatur, in Gröbers Grundriß der Romanischen Philologie II. Band 2. Abteilung S. 1 ff. Straßburg 1897.
Suchier, Hermann: Geschichte der französischen Literatur. 1. Teil: Die ältere Zeit. In S.'s und Birch-Hirschfelds Literaturgeschichte. Leipzig und Wien 1900.
Tobler, Adolf: Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit. 3. Auflage 1894, sine loco.
Vogt, Friedrich: Strophenbindung bei Reinmar von Hagenau. Zs. Alt. 58, 205.
Weißenfels, Richard: Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern. Halle 1886.
Wechssler, Eduard: Das Kulturproblem des Minnesangs. Studien zur Vorgeschichte der Renaissance, Band I: Minnesang und Christentum. Halle 1909

*) Anm.: Zeitschrift für deutsches Altertum.

Text-Ausgaben

Appel, Karl: Bernart von Ventadorn. Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar. Halle 1915.

ders.: Provenzalische Chrestomathie mit Abriß der Formenlehre und Glossar. Leipzig 1895.

Bartsch, Karl: Altfranzösische Romanzen und Pastourellen. Abkürzung: R. u. P. Leipzig 1870.

ders.: Chrestomathie de l'ancien français (chr. a. fr.) (VIIIe—XViéme siécles). 8ième édition, revue et corrigée par A. Horning, Leipzig 1904.

ders.: Chrestomathie provençale (chr. prov.) (Xe—XVe siècles). 6ième éd., entièrement refondue par Eduard Koschwitz, Marburg 1904.

ders.: Peire Vidals Lieder. Berlin 1857.

ders.: Die Schweizer Minnesänger. Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz, 6. Band. Frauenfeld 1886. Abkürzung: Schw. M.

ders.: Deutsche Liederdichter des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts. Eine Auswahl. 4. Auflage besorgt von Wolfgang Golther. Berlin 1906.

von der Hagen, Friedrich Heinrich: Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften u.s.w. gesammelt und berichtigt u.s.w. Leipzig 1838.

Haupt, Moriz: Die Lieder Gotfrieds von Neifen. Leipzig 1851.

ders.: Neidhart von Reuenthal. Leipzig 1858.

Lachmann, Karl: Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Achte Ausgabe, besorgt von Karl von Kraus. Berlin und Leipzig 1923.

Lachmann, Karl: Ulrich von Lichtenstein. Berlin 1841.

Lommatzsch, Erhard: Provenzalisches Liederbuch. Berlin 1917.

Mahn, C. A. F.: Gedichte der Troubadours. Band 1, 2, Berlin 1856, 1862. Bd. 3, 4, Berlin 1864, 1873.

Pfaff, Friedrich: Die große Heidelberger Liederhandschrift. Heidelberg 1899.

Raynouard, M.: Choix des Poésies Originales des Troubadours Band I—VI. Paris 1816—1821.

Roethe, Gustav: Die Gedichte Reinmars von Zweter. Leipzig 1887.

Saran, Franz, E. Bernoulli und G. Holz: Die Jenaer Liederhandschrift. 2 Bde. Leipzig 1901.

Schmeller, J. A.: Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte. Stuttgart 1847.

Vogt, Friedrich: Des Minnesangs Frühling. Mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann und Haupt und unter Beifügung ihrer Anmerkungen neu bearbeitet. 4. Ausgabe, Leipzig 1923.

Wackernagel, Wilhelm: Altfranzösische Lieder und Leiche. Basel 1846.

Wilmanns, Wilhelm: Walther von der Vogelweide. 2. Ausgabe, Halle 1883.

Brakelmann, Julius: Les plus anciens chansonniers français, (XIIième siècle) publiés d'après tous les manuscripts. Paris 1870—71.

Vorwort

Das Thema dieser Dissertation stellte Herr Geheimrat Meißner mir schon im Wintersemester 1924/25. Nach mehrfachen Pausen wurden die Untersuchungen im Herbst 1927 zu einem vorläufigen Abschluß gebracht. Darnach fand ich in der inzwischen erschienenen „Deutschen Versgeschichte" von Heusler Ergebnisse, die, aus der Beobachtung des Rhythmus und des Taktes gewonnen, in allen wesentlichen Punkten das bestätigten, was ich vom Strophenbau und der Strophenbindung her gefunden hatte. Die Uebereinstimmung in den Hauptresultaten war so groß, daß mir meine Untersuchung nur noch einige Bedeutung insofern zu haben schien, als sie eben von einer ganz andern Seite aus zu ähnlichen und gleichen Schlüssen kam.

In der endgültigen Fassung der Dissertation fügte ich die Hinweise auf die betreffenden Stellen der „Deutschen Versgeschichte" ein.

Abgrenzung der Aufgabe

Die Aufgabe dieser Untersuchungen ist die, festzustellen, welches die charakteristischen Merkmale des provenzalischen, vor allem aber des französischen Strophenbaus und der Strophenbindung, d. h. der formalen Zusammenfassung mehrerer Strophen zu einem Liede, sind, ferner, ob Gleiches oder Aehnliches bei den deutschen Minnesängern erscheint. Ist das der Fall, so ist zu prüfen, ob die betreffende deutsche Form aus der fremden Dichtung unmittelbar übernommen ist, oder ob, um Heuslers Terminus zu gebrauchen, „heimische Anpassung" fremden Materials stattgefunden hat, oder ob schließlich die Möglichkeit vorliegt, sie lediglich aus heimischen Ursprüngen herzuleiten.

Die Fragen, die sich auf dem Gebiete des deutschen Versbaus, gerade auch in seinem Verhältnis zum romanischen, erheben, hat Heusler so eingehend erörtert, daß man, um wesentlich weiter als er zu kommen, über den Rahmen einer Dissertation erheblich hinausgehen müßte. Für den Strophenbau dagegen wie für den Liedbau hat eine Einzeluntersuchung, unter dem besonderen Gesichtspunkt möglicher romanischer Einflüsse, noch Zweck.

Obwohl Heusler selber betont, seine Betrachtung des lyrischen Versbaus habe mehr Fragen gestellt als gelöst, erweisen sich seine Auffassungen, auch bei genauer Nachprüfung, immer als diejenigen von allen bis jetzt vorgeschlagenen, die die metrischen und rhythmischen Forderungen zugleich mit denen der natürlichen Betonung am gerechtesten erfüllen.

Wenn daher der einzelne Vers als Grundbestandteil der Strophe hier zwar behandelt werden muß, so kann dieser Teil doch auf das Notwendigste beschränkt werden, und es ist nur besonders hervorzuheben und zusammenzustellen, was die Beziehungen zwischen romanischer und deutscher Minnelyrik betrifft.

Eingehender ist der Strophenbau und vor allem die Zusammenfassung der Strophen zu einem Liede darzustellen. Die Betrachtung geht von der kleineren Einheit, dem Vers, zu den größeren Einheiten,

den Stollen und dem Abgesang, und von da zur Strophe, vom Reim innerhalb Aufgesang und Abgesang zu dem in Strophe und Lied weiter. Aber absichtlich ist bei manchen Beispielen für Einzelheiten die Entscheidung darüber, ob fremder Einfluß vorliegt oder nicht, aufgeschoben. Man darf nicht, wenn man ein einzelnes Merkmal französischer oder provenzalischer Dichtung in einem deutschen Stück gefunden zu haben glaubt, ohne weiteres auf Nachahmung schließen: vielmehr muß auch das Lied, mindestens die Strophe, als Ganzes berücksichtigt werden.

A. Der Vers als ein Grundbestandteil des Strophenbaus [1]

Es besteht ein Grundunterschied zwischen dem Vers der ältesten deutschen und dem der ältesten französischen Dichtung. Die Keimzelle germanischer Dichtung ist der Vers mit zwei Gipfelpunkten und einer beliebigen Zahl von Senkungen; erst später entwickelt sich aus ihm der Vers mit vier mehr oder weniger gleich starken Hebungen, die Periode aus zwei, die Strophe aus vier solchen Versen. Dagegen ist schon bei der französischen Dichtung ältester Zeit das Prinzip der Silbenzählung[2]) ziemlich genau durchgeführt; sucht man nach etwas, was dem Stabreim irgendwie entspreche, so bietet sich die Assonanz, erst später entwickelt sich der reine Reim (für die Epik denke man an die Chansons de geste).

Zur Zeit, da der Minnesang in Deutschland anhebt, verwendet er zunächst noch die Reihe mit vier Hebungen, deren Stärke deutlich abgestuft ist; auch werden die alten Freiheiten reichlich gebraucht, so in Auftakt- und Kadenzenbehandlung, sowie ganz besonders in der Versfüllung. Hierher gehören aus „Des Minnesangs Frühling" die Namenlosen, Kürenberg, Meinloh, der Regensburger, die Spervogelsprüche und teilweise noch Dietmar.

Dieser vierhebige Vers bleibt der meistbenutzte in der ganzen weiteren Entwicklung. Hier liegt gleich ein Hauptunterschied zwischen deutscher und romanischer, — oder, mit Heusler zu reden, welscher — Minnelyrik: Die älteste französische Lyrik, besonders die Chanson à toile kennt den entsprechenden vierhebigen Sieben- oder Achtsilbler kaum; statt dessen ist der jambische bezw. trochäische, daneben auch der daktylische Zehnsilbler ihr Hauptvers.

Wenn so zwar die heimische Herkunft des wichtigsten Verses im deutschen sanglichen Strophenbau als gesichert anzunehmen ist[3]), dürfen doch die fremden Einwirkungen, die eine auffallend plötzliche Veränderung im Vers- und Strophenbau bewirken, nicht geleugnet werden. Abgesehen von dem Fall des Grafen Rudolf von Neuenburg-

[1]) Heusler gibt in seiner „Deutschen Versgeschichte" (D. Vg.) II. Bd. § 630 einen Ueberblick über die Dichter und das Maß der Beeinflussung.
[2]) Vgl.: Heusler § 633 ff. über die Art der deutschen Silbenzählung.
[3]) Allerdings mit der bekannten Einschränkung, daß der Endreim aus der lateinischen Kirchenpoesie stammt.

Fenis, bei dem eine unmittelbare Berührung mit provenzalischer Dichtung denkbar ist, hat man im wesentlichen mit der französischen Dichtung zu rechnen.

Die französische Dichtung aber ist in dem Stadium, wo sie maßgebenden Einfluß auf die deutsche gewinnt, selber schon das Ergebnis aus der Vereinigung verschiedener Elemente.

Das eine ist das altheimisch-französische, das andere besteht in dem Einfluß der provenzalischen, überwiegend höfischen Dichtung. Wie Jeanroy und G. Paris ausgeführt haben, sind insbesondere die Romanzen die ursprünglich französischen Werke. Inhaltlich wie formal sind innerhalb dessen, was Bartsch in seiner Sammlung „Altfranzösische Romanzen und Pastourellen" unter „Romanzen" zusammengefaßt hat, zwei Gattungen zu unterscheiden: Die Chansons à toile einer-, die Chansons à personnages andererseits. Die Chansons à toile sind einreimig, bezw. sie haben nur eine Assonanz für jede Strophe. Ihre Refrains gehören von Anfang an zu ihnen und sind kurz und einfach, sie pflegen nach der letzten Strophe sinngemäß zu variieren. Wesentlich anders sind die Chansons à personnages. Vor allen Dingen haben sie sehr mannigfaltige Strophenformen, verschiedene Reime oder Assonanzen in ein und derselben Strophe und den verschiedenen Reimen zugeordnet, *ungleiche* Silbenzahlen in den Versen. Refrain fehlt völlig oder ist von den Chansons de danse entliehen, in diesem Fall meist mehrzeilig, bisweilen kompliziert in der Form.

Wenn dann der provenzalische Einfluß beginnt, werden die einzelnen Verse wieder gleichmäßiger in ihrer Silbenzahl, die Reime innerhalb der einzelnen Strophen werden beschränkt, ja, es wird sogar nach provenzalischem Vorbild versucht, mit demselben Reim durch mehrere Strophen auszukommen. Ueber weitere mutmaßliche Einwirkungen wird im Abschnitt über Strophenbau zu berichten sein.

Es wurde bisher meist angenommen, auch die Teilung in Stollen und Abgesang sei von den Provenzalen, die sie als erste gepflegt hätten, nach Nordfrankreich übernommen und von dort weitergeleitet worden. Ein vollgültiger Beweis ist dafür jedoch noch nicht erbracht. Im Gegenteil zeigt die Entwicklung der Otfried-Strophe zu der der Spervogelsprüche[4]), daß auch sie ähnliche Möglichkeiten barg. Also ist es nicht ausgeschlossen, daß fremde und deutsche Formelemente zusammen gewirkt haben. Auch Heusler betrachtet die Frage nicht als endgültig entschieden. Gerade die provenzalischen Lieder bieten, wenn man nur ihren Text kennen lernt, häufig infolge der Gleichheit der einzelnen Teile, d. h. sogar oft Gleichheit sämtlicher Verse in Silbenzahl und Reim, keine Merkmale für Dreiteilung.

[4]) Plenio Aufsätze in PBB 42, 43.

In der Musik soll allerdings die Dreiteilung immer vorhanden sein[5]). Bei den französischen Liedern wird sie auch textlich leichter erkennbar.

Allerdings ist eines merkwürdig: Charakteristisch für französische Dichtung ist das Anreimen des Abgesanges an den Aufgesang oder gar das völlige Durchreimen nach provenzalischer Art. Durch beides wird aber eine solche Gliederung verwischt, selbst wo sie metrisch zu erkennen ist. Dagegen hat die überwiegende Zahl deutscher Lieder wie Sprüche, darunter gerade der besten Walthers, keine Anreimung.

Wenn in manchen Fällen deutsche Minnesänger denselben Reim vom Aufgesang in den Abgesang übergreifen lassen, zeigt auch der übrige Bau des betreffenden Werkes die Absicht des Dichters, etwas Fremdes nachzuahmen.

Der welsche Einfluß auf den deutschen Versbau macht sich erstens darin bemerkbar, daß der einzelne Viertakter mehr und mehr geglättet wird; ein möglichst regelmäßiges Auf und Ab wird erstrebt[6]). Es ist auffallend, wie gerade Hausen und Veldeke, also die ersten bewußten Nachahmer, sich darin am engsten an die fremden Vorbilder anzulehnen bemühen, während sich Spätere davon abwenden. Auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung erobert sich der deutsche Minnesang eine Beweglichkeit zurück, die an die alte Füllungsfreiheit erinnert; der natürliche Wortakzent und der Satzrhythmus werden wieder frei und rein mit dem Versrhythmus vereinigt. Bei den Dichtern der Blütezeit findet eine Befreiung von allem Engen statt, was durch die Anlehnung an fremdes Muster entstanden war.

Die Einwirkung der welschen Lyrik zeigt sich zweitens in der zunehmenden Variierung der einzelnen Zeilenlängen. Die Chansons à personnages, die G. Paris neben den Chansons à toile im Gebiet der „Romanzen" unterscheidet, ferner die Pastourellen haben hier augenscheinlich anregend gewirkt. Auf der Frühstufe des deutschen Minnesangs lassen sich sämtliche Formen ableiten aus dem Viertakter, sei es als Erweiterung zum Sechser, zur Langzeile, sei es als Unterfüllung. Dann aber hört die Alleinherrschaft dieser Reihen und der zugehörigen größeren Gruppen auf zu Gunsten anderer Gebilde; namentlich fünf- und siebenhebige Reihen treten auf, und zwar in solchen Zusammenhängen, daß man sie nicht immer als Erweiterung oder Umbildung von Viertaktern oder Langzeilen deuten kann; auch das Gesetz der geraden Periodentaktzahl hilft da nicht immer zu richtiger metrischer und rhythmischer Deutung. Man muß die Einwirkung einer anderswertenden Dichtung annehmen.

[5]) So F. Gennrich in mündlicher Mitteilung.

[6]) Nur erstrebt, nie ganz erreicht; in diesem Sinne Heusler, II S. 154 § 613: „der deutsche Viertakter ist von Otfried bis heute ein monopodischer Vers, der jede erdenkliche Gruppierung stärkerer und schwächerer Hebungen zuläßt. Davon macht er auch in der Ritterzeit keine Ausnahme."

Freilich vollzieht sich auch da bald eine bemerkenswerte Wandlung, wieder im Sinne eines Sichlösens vom Vorbild. Mit wenigen Ausnahmen begnügt sich die altfranzösische Lyrik mit dem Wechsel zweier Silbenzahlen von Vers zu Vers — also z. B. Siebensilbler wechseln mit Fünfsilblern — oder auch nur mit dem Wechsel gleichlanger Verse verschiedenen Geschlechtes. Die völlige Ungleichheit, die im Deutschen durch Abwechseln von Viertaktern, Zweitaktern, Dreitaktern usw. entsteht, ist dem französischen Empfinden nicht genehm. Das, was der Franzose „mesure" nennt, und was er von jedem Kunstwerk verlangt, ist für ihn nicht erst seit dem 17. Jahrhundert wichtig, es gilt, seitdem es überhaupt eine französische Dichtung gibt.

Die Deutschen machen von den neugewonnenen Möglichkeiten einen zusehends selbständigeren Gebrauch, reich an immer neuen Schöpfungen. Bei Morungen sind die Einflüsse der französischen Dichtung oft noch mit Händen zu greifen, bei Walther dagegen lassen sich oft selbst Formen, die zunächst fremd erscheinen, auf die deutschen Elemente zurückführen; nur vereinzelte Töne zeigen unmittelbaren welschen Einfluß. Von seinen übrigen Tönen aber läßt sich sagen, die Erkenntnis, daß Variabilität schön und kunstgemäß sein kann, hat Walther wohl an französischen Dichtungen gewonnen. Doch wie er sie ausbaut und bei allen Kunstgriffen doch nicht künstelt, ist seine eigene Leistung, und so gilt es auch für andere Minnesänger der Blütezeit.

Außer den erwähnten Erscheinungen ist das wichtigste Kriterium für welschen Einfluß auf den Versbau des deutschen Minnesangs das Auftreten des sogenannten *daktylischen* Versmaßes. Erschwert wird hier die Entscheidung, sofern neben die echten daktylischen Liedrhythmen andere Gebilde treten, die daktylisch wirken, aber nur infolge ihrer bewußten Archaisierung, indem sie sich der alten Füllungsfreiheit, allerdings in fester Regelung, wieder bedienen.

Schwierig und aussichtslos waren die metrischen und rhythmischen Deutungsversuche all solcher Stücke, solange man den Begriff „Daktylus" ebenso wie „Jambus" und „Trochäus" starr und im klassisch-antiken Sinne anzuwenden versuchte und ohne weiteres in jedem Liede, das irgendwie welschen Einfluß vermuten ließ, auch genaue Durchführung der Silbenzählung finden zu müssen glaubte.

So führten die Bemühungen von Weißenfels teilweise zu unbefriedigenden Ergebnissen; Saran seinerseits hielt zu streng am Alternationsprinzip, das er allen mittelhochdeutschen Dichtungen zuerkannte, fest; er duldete keine Annahme „daktylisch geflügelter Liedrhythmen".

Ueber diese Erklärungsversuche hinaus geht Heusler. Er vollzieht endgültig den Bruch mit dem Alternationsprinzip, — mit der

Silbenzählung im Deutschen hatte schon Saran aufgeräumt — und er tritt der Ansicht von sklavischer Nachahmung daktylischer Versmaße entgegen. Die Füllungsfreiheit, die in der althochdeutschen und frühmittelhochdeutschen Dichtung galt, erleichtert später die Einführung daktylenartiger Versmaße und ermöglicht die „heimische Anpassung".

Zwei verschiedene Wurzeln also, die deutsche und die welsche, haben gemeinsam das Produkt hervorgebracht, das man jetzt „daktylische Versmaße im deutschen Minnesang" zu nennen gewohnt ist.

Heusler zitiert Wilmanns, der schon darauf hinwies, wie genau infolge heimischer Anpassung manche daktylischen Langzeilen mit Versen Otfrieds im Rhythmus übereinstimmen. Diese heimische Anpassung äußert sich bei den Daktylen besonders darin, daß im Deutschen die Silbe nach der Hauptheben eine Nebenhebung bekommt. In Wilmanns Beispiel: ích hân mir sélbèn usw. (MF. 83,11) wie Otfried: stúal hìer in Vránkòn (Heusler S. 213 § 683). Ferner äußert sich die Anpassung darin, daß Freiheit in der Auftaktbehandlung herrscht, sodaß es also nicht auf die genaue Zahl daktylisch-rhythmisierter Silben ankommt, sondern daß, eben infolge des Auftakts im Deutschen unter Umständen ein oder zwei Silben mehr erscheinen als im Welschen. „Die welschen (sc. Daktylen) regelten hier wie überall", sagt Heusler[7]).

Neben den rein daktylischen Zeilen und denen mit größerer oder geringerer Anpassung kommen solche Zeilen vor, die reine Daktylen bewußt und regelmäßig mit „Trochäen" bezw. „Jamben" mischen. Heusler gibt durch seine Erkenntnis, daß solche Zeilen berechtigt sind, die Möglichkeit, ohne gewaltsame Aenderung der Texte und ohne härtere Tonbeugungen mehreren Liedern gerecht zu werden, die bisher allen Versuchen, sie zu analysieren, getrotzt hatten. — Der Nachdruck bei all seinen Beobachtungen liegt auf dem Suchen nach dem „Gehörerlebnis"! Und dies Gehörerlebnis ist weitaus wichtiger als das Schriftbild oder ein nach dem Schriftbild gezeichnetes metrisches Schema, in dem alles glatt aufgeht.

In der französischen und provenzalischen Lyrik ist ziemlich verbreitet der daktylische Zehnsilbler mit männlichem oder weiblichem Schluß. Die Hebungen liegen demnach auf der ersten, vierten, siebten und zehnten Silbe. Auftakt, also eine elfte Silbe vorher, kommt beim daktylischen Vierheber nicht vor (Heuslers Bezeichnung ‚10/11-silbler' bezieht sich auf Verse mit weiblichem Ausgang).

Der Zweiheber dagegen erscheint häufig als Sechssilbler, mit zweisilbigem Auftakt: – – ∠ – – ∠. Diese Form ähnelt zwei Anapästen, man darf sie aber, wegen der *Taktart*, nicht ohne weiteres damit gleichsetzen. (Absichtlich ist das zeitlose Zeichen — gewählt.)

[7]) II S. 213 § 683.

Sieben- und Achtsilbler bilden daktylische Dreiheber ohne und mit Auftakt; alle diese daktylischen Reihen können auch weiblichen Ausgang haben.

Beispiele: Daktylischer Zehnsilbler: Bartsch, *Altfr. R. u. P.* I 44:

Ambanoiant l'autre jor m'an aloie,
pancis d'amours ou j'ai mis mon panceir,
qui mon cuer tient et destrent et maistroie,
a cui je sui sans jai jour decevreir.
et an chantant me prix a gamenteir
come celui qui sans amie estoie,
n'onkes ancor nul jor n'avoie ameit.

Wir sehen hier geregelten Wechsel männlicher und weiblicher Reime. Gelegentlich besonders fühlbare Tonbeugung, die aber auch einträte, wenn man statt Daktylen Jamben läse; so in der dritten Zeile der letzten Strophe: *sór l'erbetté qui point ét qui verdóie;* auch jambisch bliebe das sprachliche e muet am Schluß von *erbette* unter dem Akzent. Besonders stark spricht für daktylischen Rhythmus IV 3: *„síre par déu, pas ne lá vos donróie"* statt *„siré par déu, pas né la etc."*

Zweihebige Sechssilbler: Retrouange von *Jacques de Cambrai*, Bartsch, *chr. a. fr.* 339:

Retrouange novelle – –´ – –´–

Ueber das Vorkommen der verschiedenen Arten daktylischer Reihen handelt Heusler ausführlich[8]). Hier mögen daher nur wenige ergänzende Einzelbeobachtungen und Analysen stattfinden.

Der schon erwähnte Ton des *Fenis MF* 83,11 hat genau denselben Wechsel klingender und stumpfer Reime wie die zitierte Romanze Bartsch *A. R. u. P.* I 44: Ambanoiant usw. Auch der Strophenbau legt nahe, daß Fenis hier eine bestimmte welsche Weise im Gedächtnis hatte, die er nachbildete. (Vgl. übrigens die von Wilmanns abweichende Ansicht von Weißenfels, S. 91 ff. zu diesem Ton.)

Morungens 122, 1 zeigt, wie seine anderen von Heusler[9]) besprochenen daktylischen Töne, geregelte Mischung. Nach sieben daktylischen Vierhebern kommt ein Zweiheber, ihm folgt ungefugt ein Aufundab-Vers vierhebig schwerklingend: mîn líep vor állen wíbèn.

Heinrich von Frauenberg HMS I S. 95a Nr. 2: Hier sind daktylische Zweiheber der obenerwähnten französischen Art mit zweisilbigem Auftakt:

Uns ist komen diu zît – –|´– – |´
diu uns vröude wil bringen; – –|´– –|´–

auch Dreiheber: *ír sank mit méisterschâft*

[8]) II § 672 ff., besonders 690 ff.
[9]) a.a.O. § 704 ff.

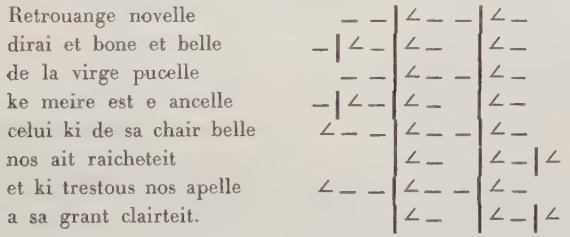
Daß Dreiheber gemeint sind, erweisen II 3, 6 und III 3, 6. Manchmal sind Takte leicht gefüllt, so I 3. Bei diesem Tone ist deutlich zu merken, wie erst genau nach der welschen Art angefangen wird, dann aber, wenigstens in den Anfängen der zweiten und dritten Strophe zum gewohnteren einsilbigen Auftakt zurückgekehrt wird. Ein ähnliches „Erschlaffen der rhythmischen Spannung" bei Walthers 39,11 „Under der linden", besprochen bei Heusler, S. 238 § 711.

Auch im Französischen sind Töne zu finden, bei denen daktylische Zeilen mit anderen gemischt sind. Allerdings werden *nicht*, wie gelegentlich im Deutschen, Daktylen und Jamben bezw. Trochäen innerhalb *einer* Verszeile gemischt.

Gautier d'Epinal, Brakelmann S. 37 Nr. XXII:

Tóz efforciéz aurai chánté sovént
Sens óchoisón et séns amór veráiè
Máis or me dóne amors cúer et talént
Et vólenté qu'envérs li mé retráiè.
Pór mal soffrír longuemént
N'ai soíng que mé recróiè
Ains atendrái bonemént
Mercí se já l'auróiè
Qu'órguillos sért folemént
Qui n'aténte
Són bien ét sa jóiè. (!)

Die obenerwähnte Retrouange des *Jacques de Cambrai*, Bartsch *chr. a. fr.* 339, Wackernagel *Afr. L. u. L.* p. 66;



B. Strophenbau

Die Strophenformen der Minnelyrik lassen sich dem äußeren Bilde nach in zwei Hauptgruppen mit mehreren Unterabteilungen zerlegen. Die erste Gruppe umfaßt alle diejenigen Gebilde, die die sogenannte Dreiteiligkeit fordern oder doch sich unterlegen lassen, die zweite jene selteneren, die eine einfache Zweiteilung oder irgend eine andere, kompliziertere Einteilung besitzen[10]).

Innerhalb der dreiteiligen Strophen heben sich, wenn man sie nach der Form ihrer Stollen teilt, drei Gruppen ab:

Strophen mit zweireihigen Stollen, insbesondere Achttaktern,

Strophen mit dreireihigen Stollen,

Strophen mit Stollen aus mehr als drei Reihen.

Die einfachste Form der Stollen wie des Abgesanges ist die zweireihige Periode. Der Abgesang freilich entwickelt sich bald weiter; dagegen bleibt der Aufgesang aus zwei zweireihigen Stollen vorherrschend von der frühmittelhochdeutschen bis in die späte Lyrik. Auch in der welschen Dichtung ist diese Form sehr verbreitet. Belege dafür finden sich schon im 12. Jahrhundert bei Conon de Béthune, Blondel de Neele und anderen, im dreizehnten Jahrhundert bei Thibaud von Navarra und anderen.

Conon de Béthune, Bartsch *chr. a. fr.* 235, Brakelmann S. 74 Nr. III: Daktylische Zehnsilbler:

10a— 10b :// (Das Zeichen :// bedeutet Wiederholung der Form).

Blondel de Neele, Bartsch a. a. O. 239—240, Brakelmann S. 151 Nr. VII: Jambische Sechs- und trochäische Fünfsilbler—6a— 5b ://

Châtelain de Couci: Bartsch a. a. O. 242—243, Brakelmann S. 125 Nr. XIII: Daktylische Zehnsilbler 10a 10b ://

Ein *Kreuzzugslied* (Verfasser unbek.), Bartsch a. a. O. 243—246: Jambische Achtsilbler —8a —8b ://

Thibaud IV. von Navarra, Bartsch, a. a. O. 275/278: Zehnsilbler, die, daktylisch gelesen, weniger Tonbeugungen verlangen als jambisch: 10a 10b ://

Gace Brulé, Bartsch a. a. O. 279—281: jambische Achtsilbler —8a —8b.

Anonyme *Pastourelle,* Bartsch a. a. O. 330—331: daktylische Siebensilbler 7a— 7b ://

[10]) Vgl. Heusler S. 248 § 722.

Es ist kein Zufall, daß sich unter diesen Beispielen nur eines mit Achtsilblern befindet. Denn wie beim Versbau schon festzustellen war, spielt der Achtsilbler und der Siebensilbler mit vier Hebungen in der romanischen Lyrik keineswegs die beherrschende Rolle, welche dem vierhebigen Vers, der — wenigstens zu Zeiten stark geglätteter Füllung — dem Acht- bezw. Siebensilbler nahe vergleichbar ist, in der deutschen Lyrik zufällt[11]).

Die Schemata einiger bei Tobler zitierten Romanzen lauten für die Stollen: Bartsch *R. u. P.* I 11: —8a— —8b :// I 36: —8a —8b //. Diese letzte Romanze geht inhaltlich aus dem Lyrischen stark ins Epische; Tobler kennzeichnet den Achtsilbler an dieser Stelle auch als „das gewöhnliche Maß der zum Vorlesen (nicht zum Singen) bestimmten metrischen Erzählung". Die ebenda zitierten Romanzen Nr. 10, 15 und 25 lassen weder in Metrum noch in Reimbehandlung eine stollige Gliederung erkennen, zeugen also nicht gegen die obige Feststellung über die Achtsilbler als Elemente der Stollen im Französischen.

Daß also die Periode aus zwei Viertaktern in der ganzen deutschen Minnelyrik vorherrscht als Stollenform, das darf nicht auf französischen oder provenzalischen Einfluß zurückgeführt werden. Der Vergleich der in Frage kommenden romanischen Formen ergibt keinen Anhaltspunkt für eine Uebernahme. Diese Feststellung wird bestätigt durch Heusler, der neben die schon von Plenio als Wurzel erkannte Otfriedstrophe als zweite *heimische* Wurzel die „schriftlose weltliche Dichtung, die im zehnten bis zwölften Jahrhundert nicht gefehlt haben kann", setzt[12]).

Spiegelbildlich gleiche Stollen.[13])

Der zweite Stollen ist nicht gleich dem ersten, sondern dessen Umkehrung, also ab ba, was bei Anwendung verschiedener Silben- oder Hebungszahlen auch metrisch zum Ausdruck kommt, etwa 7a 5b/5b 7a. Diese Figur ist im Deutschen ganz außerordentlich selten, im Französischen dagegen, und zwar schon ganz früh, gang und gäbe. Man muß daher annehmen, daß diese Form bewußt nach französischen oder provenzalischen Vorbildern gepflegt wurde, zumal Rudolf von Neuenburg-Fenis die beiden einzig wirklich zutreffenden Belege liefert, er, der sich ja überhaupt stark an die Provenzalen anlehnt. MF 80,1; 84,10[14]).

Die Figur hätte sich schwerlich von selbst in deutscher Dichtung entwickeln können. Bei kurzen Reimpaaren fehlt jeglicher Ansatz dazu; bei Langzeilenpaaren hätte der Inreim der ersten Langzeile seine Entsprechung erst am Ende der zweiten gefunden; eine so weite

[11]) Tobler, ‚Vom französischen Versbau', S. 101.
[12]) Vgl. Heusler S. 255 § 731.
[13]) „ „ S. 329 § 826.
[14]) „ „ ebenda.

Trennung ist einer Dichtung, die sich überhaupt erst an den Endreim gewöhnen mußte, lästig; sie setzt beim Zuhörer ein Empfinden für Endreimkunst voraus, wie es erst allmählich erreicht werden konnte. Außerdem „pflegen diese (gereimten) Langzeilen An- und Abvers in der Kadenz zu sondern"[15]). Beispiele aus dem Französischen: *Gautier d'Epinal*, Brakelmann S. 2 Nr. I: 10a— 10b 10b 10a—.

Hierhin gehören weiter S. 20 Nr. XI, S. 26 Nr. XV, S. 39 Nr. XXIII.

Aus dem Provenzalischen seien erwähnt: *Guiraut de Borneil*, Bartsch *chr. prov.*, 114 Nr. IV: *Quan la brun' aura s'eslucha pel suau termini franc, eras si de joi m'estanc, si be's someilla ni's clucha;* also 7a— 7b / 7b 7a—.

Peire Vidal, a. a. O. S. 115 Nr. I: *Pos tornatz sui en Proensa et ab ma domna'm sap bo, ben dei far gaia chanso, sivals per reconoissensa;* also genau dieselbe Form wie die von Guiraut de Borneil. Mit männlichen Achtsilblern *Peire Vidal* a. a. O. S. 118 Nr. II: *Baros Jezus, qu'en crotz fo mes per salvar crestiana gen, nos mand'a totz comunalmen qu'anem cobrar lo saint paes.*

Im Deutschen[16]) *Veldeke MF* 66,1: 4a— —4b—/ 4b— —4a—
Rudolf von Neuenburg-Fenis MF 80,1:
4a —4b— / —4b— 4a. (Daktylische Zehnsilbler.)
Schwangau Heid L. 531,22:
6a˪ 6b˪ / 6b˪ —6a˪; genau so der Abgesang, die ganze Strophe zeigt somit starke Anlehnung ans Romanische.

Obernburg Heid L. 1121, 111: —4a —4b / —4b —4a. —4a—.

Walther 44,35: —4a— 4b / —4b —4a; Heusler § 768: „ein nicht dreiteiliger Ton".

Walther 66,21: —4a —4b / —4b —4a; Heusler § 826 gibt eine Analyse des ganzen Tones[17]).

Dreireihige Stollen.

Bei der Betrachtung des dreireihigen Stollens sind zwei Grundtypen zu unterscheiden:
der *zweireimige (aab; abb)*,
der *reimlose*.

Zeigt der erste Stollen die erste Form, so kann der zweite Stollen ebenfalls dieselben Reime bringen, er kann aber auch lauten *ccb*. Diese letztere Art ist nach Jeanroy[18]) der Ursprungstypus; die Entwicklung zur Form *aab aab* erklärt er aus dem Einfluß des Sequenzenrhythmus

[15]) Heusler, S. 81 § 527.
[16]) „ S. 329 § 826.
[17]) „ S. 290 § 768 stellt fest, daß häufiger die Gruppe ab ba auf ab ab folgt als umgekehrt.
[18]) *Les Origines de la Poésie Lyr. en France*, p. 363 ff., bes. 368, 369.

und seiner Symmetrie. Die Entstehungszeit des *trochäischen reimlosen Tetrameters*, aus dem nach J.'s Ansicht die in Rede stehende Form hervorgegangen ist, liegt vor dem dreizehnten Jahrhundert[19]).

Heusler[20]), der auf die Entstehungsfrage nicht näher eingeht, hält die endgültige Form *aab aab*, die sechsversige *Schweifreimstrophe (versus tripertitus caudatus, rime couée)* für eine Schöpfung der mittellateinischen Lyrik zweiter Periode nach 1100. Jeanroy (p. 371) glaubt nicht an direkte Zurückführung auf lateinischen Typus.

Wichtig für die vergleichende Betrachtung deutscher und französischer Strophik ist von Jeanroy's Aeußerungen folgende: „Wenn die alte einreimige Laisse aus beliebig vielen Langzeilen, in diesem Falle Tetrametern, bestand, so konnte sich bei Einführung innerer Reime zunächst nicht eine Form *aab aab* ergeben, sondern *aab ccb ddb* usw.... Diese Annahme wird bestätigt durch die Tatsache, daß es lateinische, provenzalische und französische Stücke gibt, die man mit ebenso wenig Recht zu sechs und sechs Versen abteilen kann, wie zu drei und drei oder zu neun und neun[21])".

Diese Form blieb also neben der anderen, die mehr Technik vom Dichter verlangte, bestehen und wurde wohl eben wegen ihrer leichteren Handhabung lieber von den Deutschen übernommen.

Jeanroy gibt Beispiele für Formen, die dem Ursprungstyp benachbart sind: Bartsch *R. u. P.* II 58:

Par le tens bel d'un mai novel
l'autre jor chevauchoie
4a 4a / 6b—.

Ebenso sind III 20 und III 21. Diese Fälle sind jedoch nicht die häufigsten. Vielmehr haben oft alle Verse die gleiche Länge, siehe II 2, Vers 5—7; 8—10 ebenso;

en sa compaignie Sen et Cortoisie;
cleir l'oï chantant
5a— 5a— 5b,

ferner I 37: —6a— —6a— —6b— ://
III 39: —6a —6a —6b ://

Schließlich werden sogar der dritte und der sechste Vers, also die ursprünglich unangetastet gebliebenen Halbverse, nach Jeanroy, kürzer als die anderen: Bartsch *R. u. P.* I 66: 7a 7a 3b ://; I 28: 7a 7a 5b— / 7c 7c 6b—. (Die ganze Strophe besteht nur aus diesen zwei Dreiversgruppen. Das Lied enthält außerdem einige abweichend gebaute Strophen.)

II 39: 7a 7a 5b— ://; III 47 ebenso.

Zuweilen zeigt jede der drei Zeilen eine andere Silbenzahl, so in dem *Morgenlied* aus dem zwölften Jahrhundert, Bartsch *chr. a. fr.*

---

19) *Les Origines de la Poésie Lyr. en France*, p. 369 oben.
21) Jeanroy, l. c. p. 373 f. Obiges Zitat ist nicht wörtliche Uebersetzung, sondern Zusammenfassung des Wesentlichen.

245—248: 5a 4a 6b— / 5a 4a 6b— //; durch den schweren Schluß bleibt die Schweifreimstrophenform erkennbar.

Eine dem Ursprungstypus in Reimordnung und auch in der Kadenzenbildung ganz genau entsprechende Form dürfte im Deutschen kaum zu finden sein. Die Beispiele sind immer nur mehr oder weniger ähnlich der fremden Art. Heusler erinnert für die leichteren Schlüsse an die lateinische Dichtung. Formen mit der Reimordnung aab, aber mit kürzerer Schlußzeile: *Veldeke MF* 56,1: 4a— 4a— 4b ://. Ebenso ist *Gottfried von Neifen* (Haupt) 9,26, obwohl da die erste Zeile noch besonders zerlegt wird in 1i + 3a; der Inreim reimt auf die letzte Zeile. Mit stark wechselnden Hebungszahlen hat *Konrad von Kilchberg* Terzinen als Stollen, *HMS* I S. 24b: 5a 2a —4b˪ / 5a 2a —4b˪ //.

Mit der Reimfolge aab ccb *Werner von Homberg HMS* I S. 63a Nr. 2: 4a— —4a— —4b / 4c 4c —4b //. *Walther* 18,29 —6a —6a —6b˪ / —6c —6c 6b˪.

Mit schwererem Schluß, aber auch nur mit der Reimfolge aab ccb: *Walther* 82,11 (—)4a (—)4a (—)6b˪ / (—)4c (—) 4c —6b˪.

Walther 104,23: —4a —4a —6b— / —4c —4c —6b— //.

Walther 105,13: —4a˪ —4a˪ —4b / —4c˪ —4c˪ —4b //.

Reimar: MF 199,25 (unecht nach v. Kraus): 2a —2a— 4b / 2c —2c— 4b //. Fugung! (daher 2a —2a—)

Mit leichterem Schluß: *Jakob von Warte: HMS* I S. 67b: die scheinbar gleichlangen Zeilen der Stollen sind so zu lesen: (—) 6a ˪ 6a˪ 5b / 6c˪ 6c˪ 5b //. *Derselbe* ebenda S. 66b 4a— 4a— 4b / 4c— 4c— 4b //. Oder auch: 5a ˪ 5a˪ 4b / 5c˪ 5c˪ 4b //. *Derselbe* S. 66a: 4a˪ 4a˪ 4b⩘ / 4c˪ 4c˪ 4b⩘ //.

Diese letzte Form kommt in der Kadenzenbehandlung dem welschen Typ sehr nahe. *Toggenburg* 3. Ton *HMS* I S. 21b: (—) 4a —4a —4b˪ / —4c —4c —4b˪ //. In der ersten Strophe beinahe aab aab (tal: val: ouwen; walt: bestalt: schouwen).

Heusler behandelt einen Teil dieser Fälle sowie einige weitere zugleich mit den Terzinen im Abgesang; maßgebend für seine Anordnung ist die Kadenzenanordnung[22]).

Reimlose dreizeilige Stollen.

Es gibt sowohl im romanischen wie im deutschen Minnesang sechszeilige Aufgesänge, bei denen die eigentliche Schweifreimstrophenform hinsichtlich der Reimordnung verlassen ist; erst der zweite Stollen bringt die Reime zum ersten. Doch sind nicht alle deutschen Töne, deren Stollen die Ordnung abc zeigen, auf die fremde Form zurückzuführen. Die Taktverhältnisse können da Aufschluß geben. Ge-

[22]) § 763 ff.

legentlich muß beispielsweise Zerlegung des heimischen Viertakters in kleinere Gruppen mit Inreim angenommen werden. Es vollzieht sich hier also innerhalb des Viertakters etwas ähnliches, wie es Jeanroy für die Entstehung der rimes couées beim Tetrameter vorausgesetzt hat. Doch liegt dieser von ihm angenommene Prozeß so weit vor der deutschen sanglichen Dichtung und ihrem Nachbilden der welschen, daß eine Beziehung zwischen den beiden parallelen Vorgängen nicht mit Sicherheit angenommen werden darf.

Zunächst ein Beispiel, dessen französisches Vorbild noch vorhanden ist. *Friedrich v. Hausen MF* 51,33: --3a— —3b— —3c— ://. Das Versmaß sowie die Reimordnung, auch die Auftakt- und Kadenzenbehandlung stimmt genau überein mit dem Lied, das Wackernagel unter *Guiot de Provins* bringt, *Afr. L. u. L.* S. 28 Nr. 16; die Sechssilbler sind bei Hausen sorgfältig nachgebildet. Bei *Veldeke MF* 58,11 spricht für die Annahme fremden Vorbildes die Kadenzengleichheit aller drei viertaktigen Stollenzeilen, alle sind klingend, (weiblich—voll = wv, sagt Heusler), ferner die Abgesangsform. Auffallend sind auch mehrere Töne Walthers, wie 45,37 und 46,32, selbst wenn man sie nach heimischer Art wie Heusler, nicht als männliche und weibliche Fünftakter, sondern als schwerklingende bezw. unterfüllte („klingende" und „stumpfe") Sechser liest. Besondere Schwierigkeiten bietet Walthers 45,16; zieht man die durch Inreim zerlegten Zeilen zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: —4a —3b 5c ://. Die von Walther in besonderem Maße gewahrte gerade Periodentaktzahl ist auch hier festgehalten; es fragt sich, ob der Dreier als unterfüllter Viertakter, der Fünfer als unterfüllter Sechstakter anzusehen ist. Der Ton ist ein für Walther charakteristischer Fall: altheimische und fremde Kunstmittel sind so stark verwoben, daß man sie kaum trennen kann[23]).

39,11 (Under der linden) hat zwar die Reimfolge abc abc, aber bei Zusammenziehung der beiden ersten Zeilen erhält man vier Hauptheben gen. Folgende Entwicklung ist anzunehmen: Die Grundform 4a— —4b :// wird durch Inreim zerlegt in 2i 2a 4b; so schließlich 2a 2b 4c :// vgl. Heusler über das Taktgeschlecht und die „einsamen daktylischen Kurzverse"[24]).

16,36: —4a ⌞ —4b— —4c⌞ ://. Daß das Mittelglied den schwereren Schluß hat, scheint eine eigene Erfindung Walthers; doch weist im übrigen die Reimordnung auch des Abgesangs auf fremde Einflüsse.

111, 12 ist von welscher Art abhängig; außer der Reimordnung abc spricht dafür die Einreimigkeit des vierzeiligen Abgesangs.

[23]) Plenio Beitr. 42, 477.
[24]) § 711.

57,23: 4a 4b— 4c ⸗ ://. Eine entfernte Aehnlichkeit zeigt der Aufgesang einer Romanze des *Guillaume le Vinier*. Bartsch *R. u. P.* I 66: 7a 7a 3b ://.

Dreizeilige reimlose Stollen kommen bei *Walther* noch vor in den Tönen 71.35 (= *Rugge* 99,29); 93,19, 96,29; 97,34.

Albrecht v. Johannsdorf MF 89,21 hat 4a— 6b— —4c ://.

Stollen mit mehr als drei Zeilen.[25])

Häufig sind von mehr als dreizeiligen Stollen nur vierzeilige, diese allerdings mit sehr verschiedenen Reimstellungen und Hebungszahlen. Heusler erklärt die Form aaab als Erweiterung der Terzine aab; er bemerkt dazu „im lateinischen Lager häufig". Auch im Französischen kommt sie vor, so in einer anonymen Pastourelle Bartsch *R. u. P.* II 13: 6a 6a 6a 6b— ://. Im Deutschen begnügen sich die entsprechenden Aufgesänge nicht mit den zwei Reimen, der zweite Stollen bringt c anstelle des a, so bei *Walther*, 76,22: —4a⸗ —4a⸗ —4a⸗ —4b⸗ / —4c⸗ —4c⸗ —4c⸗ —4b⸗; genau so *Trostberg, Schw. M.* 25,5 und *Eberhard v. Sax, Schw. M.* 28. Erwähnt sei noch eine französische Form, die offenbar aus Verdoppelung von Zweizeilern entstanden ist: ab ab mit verschiedenen Verslängen für a und b: Bartsch, *R. u. P.* I 38: 7a 5b 7a 5b ://, ferner I 49: 5a— —4b 5a— —4b ://. Auch erscheint aabb mit gleichen Verslängen (Siebensilblern) in der alten Romanze *„Bele Aielis main se leva"* (main aus lat. mane „früh" statt des „par matin" bei *Bartsch* einzusetzen). *R. u. P.* II 87. Im Deutschen kommen vor: abbc adde *Morungen MF* 123,10:

—4a⸗ 4b⸗ 4b⸗ 4c / —4a⸗ 4d⸗ 4d⸗ 4c //.

aabc :// in *Walthers* 122,24: —2a —3a —2b 4c ://.

aabc ddbc bei *Walther* 104,33.

abcd :// bei *Walther* 103,13: 107,17.

Rudolf v. Fenis MF 83,25 (gemischt-daktylisch); 83,36 (wie vor).

Daß beide Stollen zusammen nur zwei Reime haben, wie in französischen Beispielen, scheint im Deutschen nicht vorzukommen. Vielleicht wollte man Eintönigkeit vermeiden. Der vierzeilige Stollen ist von deutschen Dichtern in hervorragender Weise gepflegt worden, besonders viele Beispiele bietet *Hermann Damen HMS* III S. 160 ff.[26]) Zwar bei Walther kommt er nur selten vor, dafür ist er bei anderen umso reicher entwickelt. Zunächst fällt dem heutigen Leser die Fülle verschiedenartiger Reimanordnungen auf, namentlich im Gegensatz zu französischen Tönen, die sich oft genug für die acht Zeilen des Aufgesanges auf zwei Reime beschränken. Wichtiger aber noch, weil für

[25]) Heusler § 767.

[26]) Roethe, Reinmar von Zweter, 146 f., verzeichnet mehrere Meistergesangsweisen mit vierzeiligen Stollen.

das Mittelalter, das die Stücke sang, nicht las, stärker hervortretend, ist das lebhafte Wechseln der Hebungszahlen, das bei Sängern und Hörern ein hochentwickeltes musikalisches Fassungsvermögen voraussetzt. Nun läßt sich solch lebhafter Wechsel zwar nicht aus der altdeutschen Elementarstrophe, ihren Einzelheiten oder ihren Varianten herleiten; man wird zur Annahme geführt, daß die erste Anregung dazu von der französischen Dichtung ausging. Es sei betont, nur die Anregung. Wie sich hier der Versbau entwickelt, ist oben dargestellt worden.

Auch für den fünfzeiligen Stollen bietet *Hermann Damen* ein Beispiel: *HMS* III S. 162b:

—4a —4b⏑ —4a ⏑4b⏑ —4c⏑ / A I
—4d —4e⏑ —4d ⏑4e⏑ ⏑4c⏑ / A II;

deutlich pausierte Eingangshebung vor Zeile 4 und 9; dagegen ist in Zeile 5 und 10 der Auftakt nicht in allen Strophen gleich geregelt.

Der Abgesang.

Einzelheiten über die Elemente, aus denen Abgesänge sich zusammensetzen können, hat Heusler ausführlich angegeben. (§§ 750 ff., 761 ff., besonders über die Dreiversgruppe als Codasteigerung; § 768 über ab ba hinter der Gruppe ab ab nach welschem Vorbild; § 819 ff. über Umfang und Gliederung des Abgesangs.) Allgemein sei bemerkt, daß es im Romanischen wie im Deutschen neben den einfachsten Arten aus zwei oder drei aufeinander reimenden Zeilen oder zwei Reimzeilen, die eine Waise umschließen, zwei Hauptarten gibt, nämlich solche, die in mehrere Reihengruppen zerfallen, — die einzelnen Gruppen haben dabei oft recht mannigfaltige Gestalt, — ferner solche, die aus zwei gleichgebauten oder zwei spiegelbildlich gleichen Teilen bestehen, ähnlich wie bei den Stollen. Schließlich gibt es auch Abgesänge, die aus einem dritten Stollen bestehen oder die nach einem anderen Teil einen dritten Stollen bringen[27]).

Abgesänge aus zwei gleich gebauten Teilen.

Der Abgesang hat genau denselben Bau wie der Aufgesang: *Gautier d'Epinal,* Brakelmann S. 15 Nr. VIII: 10a 10b / 10a 10b (daktylische Zehnsilbler).

Châtelain de Couci S. 105 Nr. III: vier daktylische Zehnsilbler mit überschlagenden Reimen; a und b männlich.

Der Abgesang besteht aus zwei umgekehrten Stollen: *Conon de Béthune,* Bartsch *chr. a. fr.* 236, Brakelmann S. 75 Nr. IV: —10b —10a— / —10b —10a—.

[27]) Ueber die Technik des dritten Stollens vgl. Heusler, § 823 ff. Für unsere Darstellung ist, anders als für H.'s Untersuchung, auch der Reim wichtig.

Die Beziehungen zwischen Stollen und Abgesang.

Sie sind eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Mittel, wenn es sich darum handelt, romanische Einflüsse auf den deutschen Strophenbau festzustellen.

Der vorige Abschnitt konnte sich mit einer geringen Zahl von Beispielen für Abgesänge begnügen, da die meisten romanischen Abgesangsformen ihre Eigenart erst im Vergleich mit den zu ihnen gehörenden Stollen zeigen. Die Abgesänge wiederholen nicht nur die Stollenform oder kehren sie um, sondern es kommt sogar vor, daß der Abgesang und der Aufgesang ihre Rollen geradezu miteinander vertauscht haben; der Abgesang zerfällt deutlich in zwei Stollen, während dem Aufgesang solche Gliederung fehlt. Es ist nicht immer zu entscheiden, ob dieser Stand der Entwicklung auf dem Wege von volkstümlicher zu höfischer Lyrik Zwischenstufe oder letzte Weiterbildung, Ver- oder Ueberfeinerung höfischer Formen ist.

Aehnlichen Erscheinungen begegnet man auch auf dem deutschen Gebiete, doch in beschränktem Maße, sodaß sich daraus keine sicheren Schlüsse auf den Grad der Abhängigkeit oder der selbständigen Entwicklung ziehen lassen. Außerdem wandten französische höfische Dichter bewußt volkstümliche Formen an, um sie wiederzubeleben[28]).

Die entscheidenden Merkmale der romanischen Strophik sind, wenn man vom Metrischen absieht, in der Reimbehandlung zu finden, in „Anreimung" und „Durchreimung"[29]). „Durchgereimt" heißen im folgenden alle die Strophen, bei denen der Abgesang keine anderen Reime bringt als die schon im Aufgesang vorhandenen; wo dagegen der Abgesang neben eigenen neuen Reimen ein-, zwei- oder mehrmals Reime des Aufgesangs wiederholt, wird der Ausdruck „Anreimung" verwendet; der Abgesang ist an den Aufgesang „angereimt".

Mit verschwindend wenigen Ausnahmen haben alle rein lyrischen französischen Dichtungen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts entweder Anreimung oder Durchreimung.

Historisch ist die Durchreimung bezw. die Durchführung einer Assonanz durch eine Strophe das ursprünglichere. Nur der Refrain brachte zunächst mitunter einen abweichenden Reim bezw. Assonanzvokal (Beispiel Bartsch *R. u. P.*, I 1: Nach fünf Zehnsilblern mit o-Assonanz folgt ein fünfsilbiger Refrain auf — is).

Dann wurde eine zweite Assonanz, ein zweiter Reim eingeführt, paarweise aa bb oder überschlagend ab ab; erst allmählich entwickelten sich die komplizierteren Formen, zunächst noch auf zwei Reimklänge beschränkt.

Die Franzosen versuchten später nach dem Vorbild der Provenzalen, die darin sehr geübt waren, lange Strophen mit einem oder zwei

[28]) Gaston Paris p. 548 seq., 550 seq., 558 seq.
[29]) Vgl. Heusler, § 810 ff., 817.

Reimklängen, aber immer verschiedenen Reimwörtern, oder auch gleichklingenden Wörtern mit verschiedener Bedeutung, zu dichten.

Jedoch trieben die Franzosen dies mit geringerer Sorgfalt, sie ließen ruhig dasselbe Reimwort mit demselben Sinn innerhalb einer Strophe wiederkehren, auch wo sie sich schon von der Regel, mit einem oder zwei Reimklängen für ein Lied oder auch nur für eine Strophe auszukommen, befreit hatten (vgl. Wackernagel, *Lieder und Leiche*, S. 171).

Im folgenden wird meist das Schema einer ganzen Strophe gegeben, denn sonst tritt die charakteristisch französische Wirkung nicht zutage.

Einfache Formen: der Abgesang wiederholt die Stollenform.

Wackernagel *L. u. L.* Nr. XXI S. 35: 8a 8b :// Aufgesang
8a 8b :// Abgesang
7c— 7c— / Refrain

Nr. XLVII S. 74 *Colin Muset* 7a 7a 7b :// Aufgesang
7a 7a 7b
7a 7a 7b / variierter Refrain.

Die fünfte Strophe weicht etwas ab:
7a 7a 7b ://
7a 7a 7b / 7a 7b / 7a 7a 7b.

In allen Strophen sind die gleichen Reime; die zehnte Zeile in Strophe I—IV, die zwölfte in Strophe V ist unveränderlich, sie ist eine musikalische Verzierung („fioriture musicale" nach Jeanroy), den Klang von Instrumenten nachahmend: triboudaine triboudel.

Der Abgesang kehrt die Stollenform um: Kreuzlied aus dem zwölften Jahrhundert: Bartsch chr. a. fr. 243—246:

—8a —8b ://
—8b —8a / —8b —8a / —8b —8a.

Dieses Lied hat noch keine reinen Reime, sondern Assonanzen.

Conon de Béthune, Bartsch a. a. O. 236—238, Brakelmann S. 75 Nr. IV, Schema s. oben S. 25; ferner

Crestien de Troyes (Blütezeit um 1170), Brakelmann S. 44 Nr. I, Wackernagel, *L. u. L.* Nr. VIII, S. 15:

7a— 7b— :// Aufgesang
7b— 7a— :// Abgesang.

Andere Spielarten: *Conon de Béthune*, Bartsch chr. a. fr. 235 Brakelmann S. 74 Nr. III:

10a— 10b :// Aufgesang
10b 10b 10a— / Abgesang aus einer Terzine mit etwas schwererer Schlußzeile. Daktylische Zehnsilbler. — In Strophe I und II besteht der Unterschied zwischen a und b *nur* darin, daß b die stumpfe Form von a ist (a = oise, b = ois). Nur in III sind a und b wirklich verschieden. *Châtelain de Couci*, Bartsch 239—242, Brakelmann S. 115 Nr. VIII:

—10a— —10b ://
—10b —10b / —10a— —6b.
Ders. Bartsch 242—243, Brakelmann S. 125 Nr. XIII:
10a 10b ://
10b 10a 10a 10b.

Das Durchreimen hat in der deutschen Dichtung ziemlich wenig Nachahmung gefunden. Immerhin bieten die frühesten Nachahmer, *Veldeke* und *Hausen*, mehrere Beispiele dafür, und auch bei anderen kommt es gelegentlich vor, namentlich wo eine besondere Klangwirkung beabsichtigt wird.

Beispiele siehe Anhang Nr. 1—14.

Völlige Durchreimung mit einem Reimklang bei stolliger Gliederung zeigt *Walther* im Vokalspiel 75,25:

—4a —4a :// Aufgesang
—4a —4a —4a / Abgesang.

„Nur die Auftaktlosigkeit von Zeile 5 bewirkt auch metrisch dreiteiligen Bau", bemerkt Heusler (§ 767, 1). Die französischen Acht- bezw. Siebensilbler sind hier sehr genau nachgebildet. Sehr häufig hat *Veldeke* zwei Reimklänge durch eine ganze Strophe durchgeführt. Oft ist der Tonvokal in beiden Reimen gleich oder ähnlich (auch Diphthong und Vokal, so ie und i), so in der Strophe 57,1; 57,10; 57,26; 66,9; 66,32; ähnlich 58,3; 59,23 bis auf die vorletzte Zeile, die ein Korn enthält; die zum gleichen Ton gehörige Nr. 60,4 desgleichen; 62,4.

Anreimung.

Während in der provenzalischen Troubadourdichtung die durchreimenden Stücke vorwiegen, ja fast allein herrschen, sind in der französischen Trouvèredichtung die Stücke, in denen die Reime des Abgesangs nur zum Teil mit denen des Aufgesangs übereinstimmen, überaus häufig, ja häufiger als die anderen. Am meisten aber zieht der deutsche Minnesang die Anreimung der Durchreimung vor, da jene nicht nur technisch leichter, sondern auch künstlerisch ansprechender ist.

Eine Art von Anreimung besteht darin, daß ein Reim des Aufgesangs, zuweilen auch zwei, ganz selten mehr Reime im Abgesang mehrfach wiederkehren. Das kann so weit gehen, daß beispielsweise von einem fünfzeiligen Abgesang drei Zeilen denselben oder zwei Aufgesangsreime zeigen, während lediglich die beiden letzten oder die beiden vorletzten Zeilen einen selbständigen Reim haben. Bei großen Abgesängen, sechs- bis neunzeiligen, tritt ein Aufgesangreim jeweils am Ende der dritten, sechsten, neunten usw. Reihe auf oder in sonstigen irgendwie geregelten Abständen. Die Beispiele mögen hier einen annähernden Begriff von den zahlreichen Möglichkeiten geben (Nr. 15—19) Heusler § 817.

Sehr häufig ist aber in der französischen und noch häufiger in der deutschen Lyrik das Anreimen auf eine einzige Zeile des Abgesangs beschränkt.

Man gewinnt bei Strophen von der Form ab ab cbc den Eindruck, anstelle der Waise vor der Schlußzeile, wie sie schon in den Spervogelsprüchen beliebt ist, sei nun, nach französischem Muster, ein Reim des Aufgesangs getreten[30]).

Französische Beispiele: *Gautier d'Epinal,* Brakelmann S. 20 Nr. XI: Die *erste* Abgesangszeile hat denselben Reim wie die zweite Aufgesangszeile; *Conon de Bethune,* Brakelmann S. 71 Nr. I ähnlich: desgleichen S. 73 Nr. II.

In dem Liede S. 48 Nr. III, von Brakelmann *Crestien de Troyes* zugewiesen, reimt die vorletzte Zeile des fünfzeiligen Abgesangs auf die erste jedes Stollens. (Deutsche Beispiele Nr. 20—35.)

Strophen ohne Gliederung in zwei Stollen und Abgesang.

Bisher war meist von Strophen die Rede, deren Dreigliederung in zwei Stollen und Abgesang nach Metrum und Reim klar zu erkennen war. Es bleiben zu erörtern erstens die scheinbar völlig ungegliederten Formen, wenngleich sie musikalisch vermutlich doch gegliedert waren, zweitens die Lieder, die eine *Zweigliederung* erkennen lassen.

Welchen Platz diese Formen in der Entwicklung der welschen Lyrik einnehmen, ist schwer zu entscheiden. Immerhin ist es am wahrscheinlichsten, daß sie den ursprünglicheren Zustand bewahren, auch wenn sie von Dichtern der Blüte- und Spätzeit, wie *Richard von England* und *Audefroi le Bastart,* stammen; denn gerade die Kunstdichter zu Ende des zwölften und besonders zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts pflegten die Formen der alten volkstümlichen Lyrik und suchten sie wieder zu beleben[31]).

Scheinbar ungegliederte Formen:

In Wackernagels *Altfranzösischen Liedern und Leichen: Audefroi le Bastart,* Nr. I: fünf Zwölfsilbler mit gleichem Reim, zwei Achtsilbler mit eigenem Reim als Refrain. Das Lied umfaßt 16 Strophen, es ist ebenso wie das folgende eine Nachahmung der alten Chansons â toile, allerdings mit Alexandrinern anstatt der bevorzugten Zehnsilbler und mit reinen Reimen statt der Assonanzen.

Nr. III: jede Strophe besteht aus vier Alexandrinern mit dem gleichen Reim; in der ersten Strophe, gelegentlich auch in der dritten und vierten, erscheinen Zäsurreime.

30) Vgl. Heusler, § 755, über Anreimung der Dreiversgruppe an die Stollen. Ueber Waisen § 810 ff. Ueber Zwieklängigkeit der Troubadourstrophen § 812.
31) Vgl. u. a. Suchier, in Gesch. franz. Lit., Leipzig 1900, S. 188 u. ö.

Richard von England, Nr. XXII S. 38, Brakelmann S. 222 Nr. I: fünf gleichreimende Zehnsilbler; ein Sechssilbler als Refrain, der in jeder der sechs Strophen variiert wird.

Strophen mit Zweigliederung.

Audefroi le Bastart, Wackernagel, *L. u. L.* Nr. II: 10a— 10a— 10a— / 8b 8b/; danach ein männlicher Sechssilbler als Refrain. Das Lied umfaßt zwölf Strophen mit den gleichen Reimen, im Gegensatz zu den vorher zitierten, die in den einzelnen Strophen verschiedene Reime aufweisen.

Nr. IV *Gace:* 8a 8a 8a / 8b 8b 8b. Die beiden letzten Zeilen mit der Assonanz b bilden einen unvariierten Refrain.

Nr. XXVIII von *Gace Brulé* zeigt zwei gleiche Hauptteile, die man je wieder in zwei spiegelbildlich gleiche Teile zerlegen kann: 7a 7b— 7b— 7a / 7a 7b— 7b— 7a. Eine besonders auffallende Form zeigt *Richard de Fournival.* Nr. XXXVI: 7a 7b 7b / 7c— 7c— 7a. Also zwei nach Kadenz und Reim verschiedene Terzinen (vgl. Heusler § 749 ff.).

Gontier Nr. XXXVII zeigt acht Zeilen, einfach viermal ab, männliche Achtsilbler.

Aus dem Deutschen entspricht den scheinbar ungegliederten Formen *Walthers* daktylisches Liedchen „Uns hât der winter geschadet über al" 39,1. Doch besteht ein Sinneseinschnitt nach der dritten Zeile in beiden Strophen. Sonst bietet *Walther* mehrere Töne, die zwar nicht in zwei Stollen und Abgesang zerfallen, die aber gleiche oder sehr ähnliche Glieder um ein anderes Mittelstück legen; auch zeigen gerade diese Töne Durchreimung. 10,1:

—6a —6a —7a // —7b —7a // 6b 6b 7b.

Ganz ähnlich 84,14:

—6a —6a —7a // —7b— —7a // —6b— —6b— —7b—.

Verwandt auch 87,1:

3a— 3a— // 4b 4b // 4b 4b // 3a— 3a— //

C. Strophenbindung [32)]

Strophenbindung durch gleiche Reime bezw. gleiche Assonanzen an gleichen Stellen.

Bei dem allergrößten Teil provenzalischer Dichtungen geht ein Reim oder auch ein Reimpaar nicht nur durch eine Strophe, sondern durch ein ganzes Lied hindurch. Wenn aber in manchen Strophen neue Reime auftreten, so geschieht dies in höchster Gesetzmäßigkeit[33]). Provenzalische Beispiele *Guilleaume de Poitiers*, Bartsch *Chr. prov.* 31—33 u. ö. Die ältesten französischen Romanzen führen ebenfalls meist eine einzige Assonanz durch eine, auch mehrere Strophen hindurch, jedoch ist hier nicht dieselbe Regelstrenge wie bei den Provenzalen zu finden. Gleich die erste der von Bartsch zusammengestellten Romanzen, die chanson à toile von *„Bele Eremborc"* zeigt das: Bartsch *R. u. P.* 11: Strophe I. II, III und VI haben o-Assonanz, Strophe IV ai- und Strophe V e-Assonanz. Nr. 2 bietet in Strophe I, VI und VIII i-Assonanz, die anderen Strophen sind alle verschieden. Eine gewisse Regelmäßigkeit kündet sich an in I, 3: Strophe I ie-Assonanz (siet, tient), Strophe II und III a-Assonanz, Strophe IV ie (drecie, mie usw.), Strophe V e- (er des Infinitivs), VI ai-, VII ée-, VIII ai-Assonanz; also sind II und III, V und VII, VI und VIII in Beziehung gesetzt. Je reiner der Reim wird, desto planvoller wird er als Bindemittel benutzt. Den Uebergang zeigt I, 9, das schon reine Reime hat, doch nur Strophe II, V und VI durch ganz gleichen Reim, (vorerst immer noch einen durch die ganze Strophe) bindet.

Nr. I 10 teilt schon scharf: Strophen I—V haben den einen, Strophen VI—IX den andern Reim, außerdem dient bei allen genannten Stücken der ältesten Zeit ein Refrain der Zusammenfassung.

Dann kommen zwei, später mehr Reime in eine Strophe, worunter die Bindung zuerst zu leiden scheint:

I 11, Strophe I: oire, az
„ II: ue, ors
„ III: ore, or
„ IV: ainte, -er, -orte

---

32) Vgl. Heusler § 829, vgl. außer den Arbeiten von v. Kraus über Morungen und Reinmar die damit zusammenhängenden von F. Vogt und Günther Müller. S. a. S. 44 Anm. 36.

33) Darüber vergl. Wackernagel u. a.

Aber schon lange vor 1200 findet man bei namhaften Dichtern die durchgehende Bindung, und zwar sehr oft mit zwei Reimklängen auf die Strophe. So beim *Châtelain de Couci,* Brakelmann S. 113 Nr. VII; alle fünf Strophen haben die gleichen Reime. *Gautier d'Epinal,* Brakelmann S. 4 ff.: Nr. III, IV, (drei Reimklänge; in der vierten und fünften Strophe das dem -ais sehr nahestehende -ois statt des sonstigen -ais), IX, XI (drei Reimklänge), XII, XIII (drei Rkl.), XIV (desgl.), XV, XVI, XVIII, XXI (desgl.), XXII.

Crestien de Troyes S. 48 Nr. III (4 Rkl.). Aus dem XIII. Jahrhundert *Gace Brulé,* Bartsch *Chr. a. fr.* 279/281, Wackernagel S. 45 Nr. XXVII, eine *anonyme Pastourelle,* Bartsch *Chr. a. fr.* 329/330 (2 Reimklänge und Refrain mit einem Reimklang).

Etwas genau Entsprechendes kommt im deutschen Minnesang kaum vor. Immerhin zeigt sich bei einigen Dichtern das Bestreben, durch Wahl gleicher oder wenigstens verwandter Reimvokale in verschiedenen Strophen dem französischen, ursprünglich provenzalischen Durchreimen eines ganzen Liedes möglichst nahe zu kommen.

Am nächsten kommt der Gleichklängigkeit fremder Dichtung *Hausen MF* 49,37, wo er, allerdings mit einer gewissen Vernachlässigung des langen und kurzen a in der zweiten Strophe, genau entsprechende Reime bringt wie folgt:

I. Man, wîbe, getân, lîbe, lîde, hân, belîbe, ergân;

II. Man, minne, verlân, sinne, inne, gewan, ingesinde, bestân; außerdem zweizeiliger Refrain.

Eine nur auf wenige Zeilen beschränkte, aber sorgfältige Uebereinstimmung herrscht auch in 51,13: hân: getân: erlân I 2, 4, 5; undertân: getân: enhân II 2, 4, 5. Genau dieselben Reime, aber nicht alle Reime jeder Strophe finden sich beim *Herzog von Brabant HMS* I S. 15a: Grunt: stunt: munt: runt I 6, 8, 10, 12; gesunt: verbunt: stunt: kunt: munt: runt: II 1, 3, 6, 8, 10, 12. stunt: vunt: munt: runt III 6, 8, 10, 12. Die beiden letzten sind die Reime des Refrains. Der 7. Ton *HMS* I S. 17: I. Strophe ist der Refrain, dessen Reime lauten: sîne: pîne: kraht; auf ihn reimen in allen drei Strophen die letzten drei Zeilen des Abgesangs: verswîne: fîne: naht II 5, 6, 7; begîne: sîne: ennaht III 5, 6, 7; Rîne: mîne: gedaht IV 5, 6, 7.

Der 8. Ton ebenda hat wenigstens in den beiden ersten Strophen gleiches b, nämlich: walt: ungestalt: gewalt: I 2, 4, 5; wolgestalt: alt: gewalt II 2, 4, 5; in allen drei Strophen reimt die letzte Abgesangzeile mit dem Refrain.

Gutenburg MF 77,36 hat in Strophe I, II, IV—VI â als vorwiegenden Reimvokal.

Rugge 107,7: swaere: waere: verbaere: maere I 2, 4, 6, 10; gezaeme: benaeme: kaeme: vernaeme II 2, 4, 6, 10.

Horheim 112,1: ie, a, â als Reimvokale in Strophe I; a, i in II; â, î in III.

MF 190,27 bis 191,6 (nicht sicher Reinmar zuzuweisen) hat in der ersten Strophe die Reimvokale i, î und ô, in der zweiten î, o, ê und i.

Strophengruppen.[34])

Häufiger ist in der französischen Lyrik das gruppenweise Zusammenfassen der Strophen. Dabei werden nicht immer zwei oder drei unmittelbar aufeinanderfolgende Strophen durch gleiche Reime verbunden, sondern zuweilen etwa die erste und die letzte, oder die erste, dritte und fünfte einerseits, die zweite und vierte andererseits. Da die Franzosen im Gegensatz zu den Provenzalen bald darauf verzichten, einen Reim allein durch eine oder mehrere Strophen durchzuführen, werden die Beispiele für Reimverbindung einreimiger und mehrreimiger Strophen hier nicht gesondert.

In einem der ältesten uns erhaltenen lyrischen Stücke, der Romanze von „Gaiete und Oriour". Bartsch *R. u. P.*, I 5, zeigen Strophe I und II die gleiche Assonanz. Strophe III und IV eine andere gemeinsame, desgleichen V und VI. Ebenso gruppiert sind die sechs Strophen des Liedes von *Conon de Béthune*, Brakelmann S. 75 Nr. IV, Strophe I—II -ie (a); -our (b). Str. III—IV ose (a); -ont (b); V—VI -euse (a); -eus (b).

Brakelmann S. 84 Nr. VII:

Str. I—II -is (a); -ée (b)
„ III—IV -er (a); -ire bezw. -ie (b)
„ V—VI -er (a); -age (b).

S. 87 Nr. IX: Str. I—III haben gleiche Reime, Str. IV steht allein. S. 88 Nr. X: Str. I—II, III—IV, V; also Dreiteilung des ganzen Liedes. *Gautier d'Epinal*, Brakelmann S. 2 Nr. 1 faßt Str. I und II, III und IV zusammen.

Sehr zahlreiche Beispiele bieten *Conon de Béthune* und *Châtelain de Couci*, Brakelmann S. 71 bis 136.

Im Deutschen ist ein Beispiel für Bindung mittels *aller* Reime der betreffenden Strophen bei *Gottfried von Neifen* zu finden (zitiert von Wackernagel, *L. u. L.* S. 216) *HMS* I S. 51b—52a: Hier zeigen tatsächlich die erste und die zweite Strophe genau gleiche Reime, ebenso die dritte und vierte. Meist aber findet die Bindung mehrerer Strophen im Deutschen, wenn sie überhaupt in gewissem Sinne nach der oben behandelten französischen Art hergestellt wird, nicht mit Wiederholung aller, sondern höchstens eines oder zweier Reime in jeder neuen Strophe statt. Da wo dies häufiger geschieht, pflegt auch nicht die feste Ordnung zu herrschen, sondern es treten Umstellungen

[34]) Vgl. Heusler, § 827.

ein; daher sollen hier zuerst noch die anderen *französischen* Möglichkeiten der Reimordnung dargestellt werden und erst danach, eben weil sie meist noch ungebundener sind, die deutschen.

Strophenbindung mit vertauschten Reimen.

Im höchsten Grade reizvoll und viel künstlicher als die Strophenbindung durch gleiche Reime an gleichen Strophenstellen in allen Strophen oder in Strophengruppen ist das Band, das die Franzosen, hierin besonders abhängig von ihren provenzalischen Meistern, folgendermaßen bilden: Von Strophe zu Strophe oder auch von Gruppe zu Gruppe wechselt die Stellung der Reime; also etwa der Reim, der in der ersten Strophe a war, tritt in der zweiten an die Stelle von b; oder die Reime werden in den ersten Zeilen beibehalten, nur einer der letzten wird durch einen neuen ersetzt. In manchen Liedern nimmt die erste Zeile der zweiten Strophe den letzten Reim der vorhergehenden Strophe auf; so geht es durch das ganze Lied hindurch.

Zuerst, um Vergleiche zu erleichtern, einige kennzeichnende französische Beispiele, darunter eines, das genau nach provenzalischem Muster gedichtet ist. Aus dem zwölften Jahrhundert gibt es einen anschaulichen Fall unter den Werken des *Gautier d'Epinal*. In seinem Liede Brakelmann S. 9 Nr. V haben die erste und die dritte, die zweite und die vierte Strophe jeweils gleiche Ordnung der drei allen Strophen gemeinsamen Reime.

Strophe I: a = -ée b = -ir c = -ent (ant)
„ II: a = -ée b = -ent (ant) c = -ir
„ III: wie I
„ IV: wie II
„ V: a = -ie b = -ent (ant) c = -ir.

Die Schlußstrophe hat folgende Reime:

A: -ie -ent -ie -ent
B: -ie -ir -ir -ie -ir.

Der Abgesang enthält das „Geleit".

Brakelmann S. 32 Nr. XIX bietet dies: das b der ersten Strophe tritt in der zweiten anstelle von a, der Reim des Refrains wird in der zweiten auch schon als b verwendet; so ist diese Strophe zweireimig, im Gegensatz zur ersten, die mit dem Refrain drei Reime hat. Die dritte Strophe hat das a der zweiten als a übernommen, hat aber eigenes b; das Bild der Reime sieht so aus:

I a = -or b = -er Refrain c = r = -ent (ant)
II. a = -er b = -ent (ant) = c
III. a = -er b = ont c = -ent (ant).

Conon de Béthune bringt ein Lied nach provenzalischem Muster. Brakelmann bemerkt dazu: „eine wohlbekannte provenzalische Form, die in den Leys d'amors „cobla capcaudada" oder „capcoada" genannt wird". (S. 91 ff.)

Schema zu diesem Lied (S. 90 Nr. XI):

I. a bb cc dd c
II. c dd ee ff e
III. e ff gg hh g
IV. g hh ii jj i
V. i jj kk ll k

In *Conon de Béthunes* Lied, S. 71 Nr. I, werden einfach in der zweiten Strophe das a und das c (der erste und der letzte Reim) der ersten Strophe miteinander vertauscht, das b bleibt. Die dritte und vierte, sowie die fünfte und sechste Strophe verhalten sich, mit anderen Reimen als die beiden ersten, ebenso zu einander. Es folgt noch eine Geleitstrophe, nach dem Muster der drei letzten Zeilen der sechsten Strophe gebildet. In einem anderen Liede stehen zwar die Reime immer an den gleichen Stellen, doch tritt in der ersten, zweiten und vierten Strophe ein Reim auf „-ans" an die Stelle des „-i", das den mittleren der drei Reime bildet. Das Geleit (Str. VII) ist den letzten vier Zeilen der sechsten nachgebildet (Br. S. 78 Nr. V). Abwechslungsreicher noch ist die Gliederung in S. 82 Nr. VI: Str. I und IV haben dieselben Reime, doch stellt Str. IV a und b um. Str. II und III haben gemeinsames c; b der zweiten wird a der dritten; a der zweiten ähnelt dem b der dritten. Die Reimordnung der dritten Strophe weicht in der vorletzten Zeile von der der anderen Strophen ab. Reimordnung:

I. a = *-ir* b = *-er* c = -aine
IV. a = *-er* b = *ir* c = -aine
II. a = *-els* b = *-is* c = -ine
III. a = *-is* b = *-als* c = -ine.

Im fünften Liede des *Châtelain de Couci*, Br. S. 109, sind je zwei von den sechs Strophen folgendermaßen verknüpft: a ist beiden gemeinsam, b und c werden vertauscht, also lautet das Schema, wenn in beiden Strophen die gleichen Reimklänge mit denselben Buchstaben bezeichnet werden:

I. ab ab bc cc
II. ac ac cb bb

Entsprechend wird mit anderen Reimen in den Strophen III—VI verfahren. Das Geleit richtet sich nach den vier letzten Zeilen der sechsten Strophe. Außerdem hat jede Strophe am Schluß das Refrainwort „Merci"! (Gnade!) [vergl. *Walther*, 54,32 Str. III: Genâde, Frowe Minne (55,17 Anfang); usw. siehe S. 38 ff.]

Ebenso ist es im neunten Lied, S. 117:

I. ab ab bb cca
II. ac ac cc bba;

so auch die III. und IV.; die V.: gleiche Ordnung mit teilweise neuen Reimen.

Aus dem dreizehnten Jahrhundert verdient Beachtung ein Lied des *Thibaut von Navarra*, Bartsch *Chr. a. fr.* 279—80: Str. I und II haben die gleichen Reime, in III tritt b an die Stelle von a, ein neues b erscheint. Dies wiederum tritt in Strophe IV anstelle von a und wird seinerseits durch ein neues b ersetzt. Das Geleit Str. V richtet sich, wie üblich, nach den letzten vier Zeilen von IV.

Im Deutschen bietet sich etwas genau Entsprechendes, sogar noch mehr nach provenzalischer Art, sofern die Strophen reimlos sind, erst eine spätere auf die vorherige reimt, bei *Gottfried von Neifen* (Haupt) 11,6: Wer gesach îe wunneclîcher mê den süezen meigen. Strophe I reimt mit III, Str. II mit IV. Außerdem nur meigen I 1, eigen I 3, leigen III 1, erzeigen IV 3.

Der achte Ton des *Herzogs von Brabant HMS* I S. 17a bringt Bindungen an gleichen und an verschiedenen Strophenstellen: walt: ungestalt: gewalt I 2, 4, 5; wolgestalt: alt: gewalt II 2, 4, 5; sich: mich II 6, 7; mich: minneklîch III 6, 7; schîn: sîn II 1, 3 reimt auf den Refrain aller drei Strophen. Auch das î als Reimvokal von II 1, 3 und III 1, 3 dürfte hier Absicht sein. Schließlich reimt die letzte Abgesangszeile aller Strophen auf die letzte Refrainzeile.

Beabsichtigt ist wohl auch die Bindung im ersten Ton *Kraft von Toggenburgs HMS* I. S. 20a:

Str. I *m u o t linden b l u o t vinden singet swinget*
„ II vil *geringen* spil *twingen* vröudebaere swaere
„ III *munt swache gesunt* mache *m u o t e g u o t e*
„ IV tal *wunne* val *sunne* schouwe touwe
„ V gebrach lôsen gesach rôsen machet lachet

Also Str. I mit II durch den Anklang -inget -ingen, mit III durch den Anklang -uote (und grammatischen Reim muot I 1, muote III 5), Str. III mit IV durch -unt bezw. -unne, Str. III mit V durch -ache mit -ach und -achet.

Deutlich sind auch die Beziehungen im zweiten Ton, *HMS* I S. 21a: tage: sage I 2, 5, tage: klage IV 1, 4; singe: ringe II 7, 10, singen: bringen IV 7, 10; niht: pflîht III 2, 5, geschiht: niht IV 2, 5; herzeswaere: unmaere IV 3, 6, swaere: baere V 3, 6. Hier ist die Aehnlichkeit mit dem Französischen etwas größer, als man sie in vielen Fällen finden wird. Insofern alle übrigen Strophen sich um die vierte gruppieren, die auch inhaltlich den Höhepunkt bildet; sogar die Verse stimmen bis auf die Ausnahme I 2, 5 mit IV 1, 4 überein. Weiter unten werden auch die Bindungen durch grammatischen Reim erörtert werden, die den Eindruck verstärken.

Der dritte Ton, S. 21b, bietet folgendes: wân: hân I 8, 9 hân: begân III 8, 9; alsô: vrô IV 8, 9 vrô: sô V 8, 9. Schwächer ist die Beziehung im vierten Ton, S. 22a: zît: lît I 5, 7 und lît: zît III 1, 3.

König Tirol HMS I S. 5a mischt Bindung durch reinen und grammatischen Reim: stân I 4 stât III 1 IV 2; enpfie II 4 enpfât

V 5, enpfaet VII 3 empfât IX 6 X 1; hât IV 1 haet VII 4 hât VIII 4 IX 2 hân XI 1: gât X 2 gân XI 2.

Konrad von Kilchbergs zweiter Ton S. 24: schîn: vogellîn I 3, 6 sîn: wengellîn II 1, 4; ger: ler III 1, 4 gewer: mer IV 2, 5. Also Strophen I und II, III und IV zueinander in Beziehung gesetzt. Außerdem sind Strophen I—IV gebunden durch Körner: unvrô: iô: sô: zwô auf der dritten Hebung der siebenten Zeile jeder Strophe.

Bewußt ist wohl auch im vierten Ton S. 25a der Anklang der Reime auf a + Nasal (+ Konsonant) in allen drei Strophen, in I als b, in II als a, in III wieder als b, in I und III stumpf, in II klingend. Ferner auch singen: gedingen I 5, 6 und minnen: versinnen II 5, 6. Sehr genau sind die Beziehungen verdeutlicht im fünften Ton S. 25a. Die erste und vierte, im weiteren Sinne auch die fünfte Strophe, haben Reimbindungen wie die zweite und dritte.

lant: bant: gemant I 1, 2, 3
man: dan: plan IV 1, 2, 3 (und dank: wank: dank V 9, 11, 12);
dar: schar: rôsevar II 1, 2, 3
Hiltegart: wart: zart III 1, 2, 3.

Der sechste Ton S. 26b zeigt wenigstens in der zweiten und dritten Strophe Reimwiederholung an gleichen Stellen: minnekliche: gewaltekliche II 2, 4 rîche: gewaltekliche III 2, 4; sinne: gewinne II 5, 8 unminne: verbrinne III 5, 8.

Friedrich von Leinigen S. 26a bringt viele Reimbänder, z. T. an gleichen Strophenstellen. Die 4., 5., 9. und 10. Zeile werden bei Reimbindungen bevorzugt. *Otto von Botenlauben* hat einiges. Dritter Ton S. 27a: sank: dank I 1, 3 sank: trank II 1,3 und einen Anklang lîp: wîp, I 2, 4 gît: zît: lît II 5, 6, 7. Das Tagelied, dreizehnter Ton, S. 32a bringt wîp: lîp I 2, 5 lîp: wîp II 9, 10. Auch der Anklang lît: zît I 9 ,10 lîp: wip III 9, 10 niet: liet III 9, 10, also immer an den Strophenschlüssen ist wohl beabsichtigt. Der vierzehnte Ton bietet nur slak: tak I 11, 12 tak: lak II 8, 10.

Markgraf von Hohenburg hat im dritten Ton, der auch in der Durchreimung mit zwei Reimen in jeder Strophe fremden Einfluß zeigt, genau einander entsprechende Reimbänder und Anklänge: S. 33a erzeigen: eigen I 6, 8 scheiden: beiden II 6,8; gesach: ungemach I 1,3 verjach: sach III 1, 3.

Ziemlich viel bietet das Tagelied Nr. V S. 34a: besonders zu bemerken ist der grammatische Reim, der klanglich fast ein reiner Reim ist: tages II 10 tage III 11. Sehr genaue Uebereinstimmung herrscht im sechsten Ton S. 34b immer in der fünften und siebten Zeile der ersten und dritten, zweiten und vierten Strophe.

Werner von Homberg hat unter den acht ihm zugeschriebenen Tönen zwei mit bemerkenswerter Strophenbindung, den sechsten S. 64b: die fünfte, sechste und siebte Zeile der ersten und dritten, die zweite und vierte Zeile der ersten und dritten Strophe sind zwar

nur durch Anklänge, aber sehr deutliche, mit Absicht an gleiche Stellen gelegte, verbunden. Den siebenten Ton, S. 65a: hier reimt die erste Zeile des Abgesangs der ersten Strophe als Korn auf die erste und dritte des Aufgesangs der zweiten Strophe.

Genau einander entsprechende Reime finden sich ferner bei *Jakob v. Warte*, erster Ton *HMS* I, S. 65a, zweiter Ton S. 66a, dritter Ton S. 66b (besonders Strophen I, IV, V); vierter Ton (Vertauschung! in Strophen II, III und IV, V); sechster Ton (Vertauschung) in Str. I und II.

Walther von Klingen, erster Ton S. 71a, zweiter Ton S. 71b. *Rudolf von Rothenburg* sechzehnter Ton, S. 80b. *Heinrich v. Sax*, zweiter Ton, S. 92b, teils an gleichen Stellen, teils Reimvertauschung. Vierter Ton S. 93b.

Heinrich von Frauenberg dritter Ton S. 95b.

Werner v. Teufen vierter Ton S. 109b.

Heinrich v. Stretlingen dritter Ton S. 111 usw.

Beispiele bei *Walther:*

In dem Liede 14, 38 der Lachmann-Ausgabe werden die Strophen 15, 27—33 und 16, 8—14 gebunden durch die gleichen Reime in der zweiten und vierten Zeile. Ferner wird die dritte Strophe mit der letzten so gebunden: sî: frî 15, 14. 16 und sî: drî 16, 30. 32. 40,19 mê: wê III 2, 4 widerstê: engê IV 2, 4; teilen: heilen III 6, 7 beiden: gescheiden IV 6, 7. Sieh auch bei „Grammatische Reime"! Die Reimbänder 41,13 sind nicht nach französischer Art verteilt. 45,37 hat Körner in Str. I getân und in II stân, immer in Zeile 10.

In den beiden Liedern des Tones 51,13 sind die Anklänge auffallend: meien: leien I 1, 3 gemeit: dörperheit II 2, 4 scheidest: kleidest III 1, 3. — Im andern Lied dieses Tones (51,37—52.22) sîn: mîn I 2, 4 lîp: wîp II 2, 4 zît: sît III 2, 4. 52,23 kleine: aleine III 6, 7 gemeine: aleine IV 6, 7 deheine: kleine V 6, 7. Starke Anklänge gram: genam IV 2, 4 lant: erkant V 2, 4. In freierer Anordnung die Reimbindung arebeit: leit in III 5, 8 und leit: werdekeit V 1, 3.

Eine inhaltliche und formale Analysse soll dartun, warum zu den vier Strophen 54,37—55,34 noch die Strophe 56,5—13 hinzuzustellen ist.

I. Einleitung: „Die Freunde, die der Dichter froh gemacht hat, lassen ihn jetzt im Stich, wo sie ihm raten und zu Freude verhelfen sollten. Da ihm keiner hilft, mag Minne mit ihm tun, was sie will."

II. „Die Minne geht darauf so gründlich ein, daß er ihretwegen von Sinn und Verstand kommt; Minne setzt sich anstelle des Verstandes, den sie fortgeschickt hat; nur kann er leider dort nichts ausrichten, wohin sie ihn schickt, sie ginge besser selbst hin."

III. „Wenn sie diese Botschaft für ihn ausführt, will er ihr gern gehorchen; sie soll ins Herz der Geliebten dringen, ihn dann auch

einlassen, damit sie zusammen mit der Geliebten sprechen; denn allein hat er nichts vermocht."

IV. „Minne, statt seine Bitte zu erfüllen, quält ihn selbst heftiger; dringender fleht er sie an, auch die Liebste zu bedrängen; an ihr soll sie erst wirklich ihre Macht erproben. Für sie, die Meisterin der Diebe, darf kein Schloß zu kunstvoll gearbeitet sein, sie soll den kühnen Trotz der Geliebten brechen."

V. (56.5—13): „Minne hat ihre Macht nun auch gegen die Geliebte bewährt; jetzt will der Dichter ihre Bande gerne dulden, wo er es nicht mehr alleine tun muß. Er hat erkannt, wo sein Minnedienst würdig aufgenommen wird."

Sehr fein wird, wie schon in der dritten und vierten Strophe, „sie" unmittelbar nur ganz kurz zuletzt erwähnt.

Von den Strophen I und II, IV und V, den bewegteren, enthält eine jede eine Steigerung in sich, die ihren Gipfel jedesmal in dem Anruf der vorletzten Zeile erreicht. I 2 und 4 zeigen den Dichter im Gegensatz oder zumindest als unwilligen Untertan der Minne; in V dagegen ist er ihr freudig ergeben. Die dritte Strophe, worin der Dichter der Minne ein Bündnis vorschlägt, ist ruhiger.

In der trostlosen Stimmung der ersten Strophe hofft er noch auf Hilfe von der Minne, sie erscheint ihm noch als liebenswert, daher „minneclîchiu Minne". Anders in der zweiten; er hat ihre Gewalt spüren müssen, jedoch die erhoffte Hilfe ist ausgeblieben; darum nennt er sie zwar erst noch einmal „minneclîchiu", aber dann „Herrin". Die dritte Strophe geht vom lebhafteren Anruf „Gnade, Herrin Minne!" zu Beruhigung über, zur Schilderung des Herzens der Geliebten: sie endet mit dem Versuch, mit der Minne einen Pakt zu schließen. Doch umsonst, wie ein Schmerzensruf klingt „Genaedecliche Minne, lâ!" zu Beginn der vierten Strophe. Hier ist die Steigerung und Erregung am stärksten. Die rasch wechselnden Fragen und Imperative, die hellen, langen Vokale der vier ersten Reime, die gedrängt hastende Zeile „du'n darft niht jehen, daz du in ir herze'n mügest", alles steigert die Spannung dieser Strophe ingrimmiger — und doch leise ironisierter — Auflehnung gegen die gnädig-ungnädige Minne bis zu dem gegen eine so mächtige Herrin unerhörten Ausbruch „Meisterin der Diebe!". Dann kurz abbrechend: „tuon ûf!" und nachgrollend: „sist wider dich ze balt!". Und nun leuchtend aus ungetrübter Freude die bewundernde Frage: „Wer gab dir, Minne, diese Gewalt, daß du doch so gewaltig bist?" Begeistert will der Dichter sich jetzt ihr fügen, und nur eine Gnade bleibt ihm noch von der — jetzt willig anerkannten — Herrin und Königin zu erbitten: „lâ mich *der* leben mîne zît".

Formale Bindungen zwischen den Strophen: „Minne" in V 1 wie in II—IV; „gnâde frou künginne" in V 8 nimmt „frô Minne" aus II 8, das „Genâde frowe Minne" aus III 1 und das „Genaedec-

lîchiu minne" aus IV 1 wieder auf und überbietet alles durch „küniginne". —

Reime: manicvalt: balt IV 7, 9 gewalt: alt V 1, 3. Reimvokale: a in I 1, 3 und V 1, 3 entspricht â in II 1, 3 und IV 1, 3 und wieder i in II 2, 4 und V 2, 4, andererseits in III 1, 3.

Auch die Körner unterstreichen die Gruppierung I—II, III, IV—V, nämlich Minne I 8, II 8; sprechen III 8; meisterinne IV 8, küniginne V 8.

Ferner Wortwiederholungen: dû twingest hie, nû twing ouch dâ IV 3 dû twingest beide jung und alt V 3;

nû wil ich IV 5 nû lob ich got V 5;

sô lâ mich III 8 lâ! IV 1 und Anfang von V 9;

dâ IV 3 und Anfang von V 4, 8;

gewalteclîchen II 3 sô gewaltic V 3;

nû tuo mir swie du wellest, minneclîchiu Minne, sît nieman mîn genâde hât I 8, 9. nû lob ich got sît diniu bant mich sulen twingen V 5, 6. Das eine Mal wird die Herrschaft nur aus Resignation, das andere Mal mit Freuden anerkannt.

71,35: Trôst: erlôst I 2, 5 erôst: trôst III 2, 5; schîn: mîn II 9, 11. sîn: mîn III 9, 11.

Reicher Reim: herzen mîn II 11 herze mîn III 11.

Im Ton 73,23, der an sich schon auffällt durch die Form — die fünfte Strophe ist durch doppelte Wiederholung der variierten beiden Schlußzeilen um vier Zeilen verlängert — findet man einen Anklang, der bewußt herbeigeführt sein kann: mîn: sîn II 2, 4; lîp: wîp IV 1, 3; zît: strît V 1, 3. Die Zeilen 74,16 bis 19 sind formal so wie die französischen Geleitstrophen nach dem Muster der letzten Zeilen der vorhergehenden Strophe gebildet; setzt man sie ab, so hat man fünf gleiche Strophen und ein Geleit — wenn auch der Inhalt der Zeilen nichts von einem Geleit hat[35]).

74,20: In diesem Ton ist ein wohl nur zufälliger Anklang an vertauschten Stellen: houbet: geloubet I 6, 7 ougen: tougen II 5, 8.

Anklänge an gleichen Stellen in 76,22; auch an verschiedenen.

97,34: Grammatische und reine Reime: minnen: sinnen I 8, 9 sinne: inne II 8, 9. Minne: inne V 1, 4 und anklingend: vinde: swinde III 8,9; geteilet: heilet IV 8,9 meine: bescheine V 8,9; also Reime bezw. Anklänge an gleichen Strophenstellen; Gruppierung I—III, IV—V.

99,6: Körner in III 6 und IV 6.

100,3: Körner in II 6 und III 2, 4; ferner in 110,13 I 5 und II 5.

112,35 (unecht nach Lachmann und Simrock): Anklänge in grammatischen und reinen Reimen III 6, 7 IV 6, 7 II 4 III 5, 8.

[35]) Vgl. Heusler, § 828; Hinweis auf Lichtenstein.

119,17: Körner in I 7 und II 7, ebenso im gleichen Ton 119,35. 122,24: Schal: val III 11, 14 hal: tal. Rührender Reim in Str. I: ende hât: gebende stât I 11, 14.

Gottfried von Neifen (Haupt Leipzig 1851) 7,15: sîn: schîn: dîn II 3, 6, 9 schîn: sîn: pîn V 3, 6, 9. Anklang in 11,34: rôt: nôt I 2, 4 sô: frô II 5, 7 erkôs: lôs V 2, 4.

Für Körner zitiert Heusler (§ 829): *Neifen* 34,26, wo sogar die Körner auf zwei Reimklänge entfallen.

Grammatische Reime.

Der grammatische Reim, den *Walther* mit höchster Meisterschaft, mancher andere deutsche Sänger mit viel Geschick angewendet hat, läßt sich schon bei den Provenzalen und, was ja für die Annahme eines Einflusses auf die deutsche Dichtung wichtiger ist, bei den Franzosen nachweisen. Ob diese Annahme freilich berechtigt ist, läßt sich bezweifeln. Die französische und provenzalische Kunstlyrik in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts bietet einerseits — infolge der in den vorhergehenden Abschnitten besprochenen Einschränkung der Reime — nicht recht die Möglichkeit zu reicher Entfaltung. Man ersieht aus den Beispielen, oft sind es nicht, wie im Deutschen, die Flexionsformen desselben Verbs oder Substantivs, sondern verschiedene Komposita desselben Stammes; es erscheint im höchsten Grade fraglich, ob dergleichen überhaupt als „Bindung" von Dichtern gewertet oder vom Publikum empfunden wurde.

Andererseits konnte in der deutschen Sprache, deren Reichtum an klanglich verschiedenen grammatischen Formen doch bereits damals den der französischen übertraf, schon der Zufall so viele Beispiele schaffen, daß es nur einiger dichterischer Feinfühligkeit und Aufmerksamkeit bedurfte, dies reizvolle Kunstmittel zu entdecken und bewußt zu pflegen.

Der Hauptunterschied bei der Verwendung der grammatischen und der bisher besprochenen gewöhnlichen Reime als Strophenbänder besteht darin, daß die grammatischen Reime nicht nur im Deutschen, sondern auch im Provenzalischen und Französischen an beliebigen Stellen der Strophen auftreten können. Während die gewöhnlichen Reime, zumindest in der romanischen Dichtung in geregelten Abständen wiederkehren, was, wie oben gezeigt wurde, auch in deutscher Dichtung bisweilen nachgemacht wird, dürfen die grammatischen Reime sich ganz frei bewegen; natürlich haben sowohl in fremder wie in deutscher Dichtung — und in dieser mit sehr feinen Bezügen — Dichter auch da gelegentlich Regelmäßigkeit, allerdings weniger hörbare als bei den übrigen Bindungen, walten lassen. Einige Beispiele: *Gautier d'Epinal,* Brakelmann S. 2 Nr. I: Doloir I 5, Dolente II 6. S. 4 Nr. III (je) chant I 5 (il) chant VI 6; atant II 2 tant II 4 IV 2

itant V 5; consentez III 3 sant V 2; endurant III 7 enduré IV 1. S. 6 Nr. IV: failli I 7 faillance V 8; servi I 10 deservi V 7.

S. 9 Nr. V: resjoïr II 7 (Zeile 16 des ganzen Liedes) esjoïr III 2 (Zeile 20 des ganzen Liedes), joiant IV 2 (Zeile 29 d. g. L.).

S. 11 Nr. VI: I 2, I 8, II 4; III 7, IV 8.

Das was man vielleicht als — allerdings nicht streng beachtete — Regel aus den Beispielen herauslesen kann, ist die Tatsache, daß die erste Strophe vornehmlich mit der letzten oder vorletzten gebunden wird, während die zweiten und dritten mehr mit den dritten und vierten gebunden werden.

Deutsche Beispiele.

Reinmar von Hagenau M.F. 151,1—16: sîn I 2 bin II 1. wâren II 8.

151,33—152,24k (nach v. Kraus *ein* Lied): sîn 152,20 (I 6 nach v. Kr.): sî 151,37 (II 5 nach v. Kr.); muot 152,9 (III 5 nach v. Kr.); muot 152,24a (IV 1); muote 152,24i (IV 8).

160,6: getuot I 2 tuont V 4 taete V 7; sîn I 14 sint II 8.

Weitere Beispiele siehe162,7 bis 33, ferner die Abhandlung von v. Kraus über *Reinmar den Alten.*

Walther von der Vogelweide 13,33: gê I 2 zergân II 8; sinne II 7 sin III 3; bin: sî III 1, 2 sîn IV 3 sît V 5. Weitere Beispiele siehe 39,11; 40,19; 52,23 u. a. m.

Schon hier sei darauf hingewiesen, daß gerade diese Lieder *Walthers* neben dem grammatischen Reim eine Fülle von anderen kunstvollen und feinen Bindemitteln enthalten, die *Walthers* ganz persönliches Werk sind. Gelegentlich tritt grammatischer Reim auch bei solchen Liedern *Walthers* auf, die im Strophenbau französischen Einfluß vermuten lassen, z. B. in 70,22, dessen Abgesang die Reimfolge c d d w c hat; die weite Trennung der beiden c-Reime ist das Auffallende. Der grammatische Reim ist: gebat III 4 baete IV 1. Im Tone 71,35, der im Bau *Rugge MF* 99,29 gleicht, finden sich andere Strophenbindungen französischer Art, nämlich die Wiederkehr der gleichen Reime an den gleichen Stellen (mit denselben umgestellten Beiwörtern), neben grammatischen Reimen; einmal auch reicher Reim: herzen mîn II 11 herze mîn III 11.

Ein anderer Ton 76,22 zeigt gleichfalls, sowohl im Strophenbau wie in der Reimordnung deutlich französischen Einfluß, entbehrt aber auch nicht der *Walther* eigenen Strophenbindung. Die grammatischen Reime lauten:

lant I 16 landen III 19; handen III 17 hende IV 2.

Auch bei zahlreichen anderen Minnesängern sind grammatische Reime zu finden.

König Tirol von Schotten wurde schon oben S. 36 wegen der Mischung reiner und grammatischer Reime erwähnt. *Wenzel von*

Böhmen HMS I S. 8 ff. erster Ton: betaget III 8 tak V 8. Zweiter Ton: stunde I 7 stunt III 9; munde I 10 munt III 8. Dritter Ton: gâhen II 10 ergangen III 13; ümbe vâhen II 13 ümbe vangen III 9.

Heinrich von Breslau S. 10a ff. Zweiter Ton: leit I 5 erleiden V 1 erliden V 10.

Heinrich von Meißen S. 13a. Dritter Ton: tât I 6 tuot III 1. S. 13b Vierter Ton: vrouwe I 1 vrouwen II 2; schouwe I 3 schouwen II 4, also geregelt.

Kraft v. Toggenburg S. 21b ff. Dritter Ton: gesehen: sehen III 1, 2 geschiht: zuoversiht IV 1, 2, also geregelt.

Konrad v. Kilchberg im zweiten Ton, S. 24a; *Otto v. Botenlauben* S. 27a im dritten Ton.

Markgraf v. Hohenburg S. 33a ff. im ersten, vierten und sechsten Ton.

Gottfried v. Neifen (Haupt) 4,27: banden: minnebant: handen: hant III 1—4, also in derselben Strophe grammatische Reime neben den reinen. Aehnlich *Walther v. Metz HMS* I S. 309b im siebten Ton: geschehen: geschaehe II 1, 2 gesehen: saehe II 3, 4.

Jakob v. Warte S. 65a ff. Erster Ton: muot II 5 unmuote IV 7; das unmuote reimt auf ein guote IV 6; dadurch wird Strophe IV enger an III geknüpft, die guote in Zeile 1 hat. guote III 1 IV 6. Zweiter Ton S. 66: twingen I 5 twinget II 1 betwungen II 7; guote III 1 güete V 5: muote III 2 muot IV 10 gemüete V 4; sîn II 6 sî III 6.

Die teilweise Bevorzugung bestimmter Stellen unterstreicht den Eindruck der Anlehnung an fremde Vorbilder; so auch im sechsten Ton S. 68a: tage I 4, II 3 tak III 3.

Bindungen durch Wortwiederholungen und Aehnliches.

Bei einem großen Teil der bisher behandelten Erscheinungen ist vielfach, wenn sie in der französischen und deutschen Dichtung auftreten, die Möglichkeit einer mehr oder minder bewußten Uebernahme zu erwägen, und wenn künftig die Noten zur französischen Trouvère- und provenzalischen Troubadour-Kunst sicherer gedeutet werden können, wird es vielleicht möglich sein, die auf dem rein philologischen Wege gewonnenen Ergebnisse nachzuprüfen. Was aber in diesem Abschnitt behandelt wird, ist so sehr von der Begabung und dem persönlichen Geschmack des einzelnen Künstlers abhängig, hat außerdem so wenig mit den äußeren Formen der Lieder zu tun, daß sich eine schematische Einteilung nicht rechtfertigen läßt. Auch endgültige Aussagen über fremde Einflüsse wären hier verfehlt. Es seien nur Beispiele sowohl aus der französischen wie aus der deutschen Dichtung zu vergleichender Betrachtung geboten. Es handelt sich hier um eine Art, wie Beziehungen zwischen Strophen hergestellt werden, durch

Wiederholen einzelner Wörter, einiger Worte, ganzer Sätze, oder durch Wiederholen desselben Gedankens in anderer Form, oder schließlich durch Einfügunng eines neuen entgegengesetzten Wortes oder Gedankens an der gleichen Stelle einer späteren Strophe, zuweilen auch an einer anderen, aber irgendwie beziehungsvollen Stelle.

v. Kraus hat die Anwendung dieser Mittel zuerst sehr eingehend geprüft, in seinen Abhandlungen über *Morungen* und *Reinmar*. F. Vogt suchte die Ergebnisse einzuschränken. G. Müller erwägt, in Auseinandersetzungen mit F. Vogt, besonders die Grenzen des Bewußten und Unbewußten sowie die technischen Begrenzungen für die Anwendung solcher Strophenbänder[36]).

Französische Beispiele.

Gautier d'Epinal, Brakelmann S. 2 Nr. I: In der dritten und vierten Zeile der ersten Strophe heißt es: *Tant ai amor servi a mon pooir Qu'adès i ai esperance et atente.* (So sehr habe ich der Minne nach meinem Können gedient, daß ich immer Hoffnung und Erwartung auf sie setze.) In der zweiten Strophe Zeile 3—5: *Et je suis cil qui . . . trestot vos presente Et cuer et cors et penser et voloir* (Und ich bin der, der Euch alles darbringt, Herz und Leib und Sinn und Willen). In der achten und neunten Zeile derselben Strophe heißt es: *Si atendrai, dame, en boen espoir Vostre merci* (Und ich werde Eure Gnade, Herrin, erwarten, voll froher Hoffnung). I 8, 9: *Par Deu, amors, ainz ai mis mon pooir En vos servir et trestote m'entente.* (Bei Gott, Minne, ich habe meine Kraft und meinen ganzen Sinn auf Euren Dienst gerichtet.)

. . . senz guerredon avoir (auf den Liebenden bezogen: „ohne Lohn zu haben") I 2. *ce est lor guerredons* [Dies ist ihr (der Neider) Lohn] III 8.

A droit se plaint etc. (mit Recht beklagt sich usw.) I 1. *Dame, por ce ai comencié ma plainte* (Herrin, darum habe ich meine Klage begonnen) IV 1.

Entgegengesetzte Gedanken in der zweiten und vierten Strophe: diese Spötter (die Euch leiden ließen) haben mich mehr bedrückt als irgend ein Uebel, das ich empfinde. II 6, 7. *Dagegen: por jangleors n'iert ja la joie maindre* (um der Spötter willen wird die Freude nicht geringer sein) IV 4.

Eine nähere Beziehung besteht in diesem Liede nur zwischen den zuletzt angeführten Sätzen.

S. 4 Nr. III. Die fünf Hauptstrophen beginnen mit „*Amors*" III 1, 2: *Amors, iert il ja averez, Li guerredons, que j'en atent?* (Minne, wird der Lohn, den ich dafür erwarte, jemals verwirklicht

[36]) v. Kraus, Die Lieder Reinmars des Alten; Zu den Liedern Heinrichs von Morungen. F. Vogt, Strophenbindung bei Reimar von Hagenau Zs. Alt. 58, 205. G. Müller, ib. 60,33 ff. über Strophenbindung bei Ulr. v. Lichtenstein.

werden?) V 3, 4: *Encor me just guerredonez Cist mals a tot mon esciant* (dies Leid wäre mir ganz gewiß noch belohnt worden).

S. 6 Nr. IV: Die drei verschiedenen Anreden in den drei letzten Strophen: *Jangleor* (Ihr Spötter) IV 1; *Seignor fin amant cortois* (Ihr feiner liebender höfischer Herr) V 1: *Dolce Dame* (süße Herrin) VI 1.

S. 9 Nr. V: Die drei ersten Strophen beginnen mit *„Bone"* (gute usw.) I 1, *Bien* II 1 und III 1. Im Anfang der ersten Strophe heißt es: Eine gute Liebe, die mir zusagt, / Gefällt mir so, daß ich sie behalten möchte. / Aber die Mühe und Seufzer / haben meine Freude getrübt usw. In der dritten ähnlich: Wohl hat sich Minne bemüht, mich zu erheitern / Aber meine verehrte Herrin / Will dem nicht zustimmen. — Außerdem: *„me plaist"* (gefällt mir) in I 2. *„par son plaisir"* (ihr zu Gefallen) in II 6.

Crestien de Troyes S. 46 ff. Nr. II, Str. I 1—4: „Ueber Minne, die mich mir selbst geraubt hat und mich doch nicht gefangen halten will, beklage ich mich so, daß ich erlaube, daß sie mit mir tue, was sie will". (Vgl. die ähnlichen Gedanken in der ersten und zweiten Strophe *Walthers* 54,37 „nû tuo mir swie du wellest".)
Str. II 1—2: „Wenn Minne ihre Feinde *gefangen* halten will". Zeile 7—8: „Mein Herz, das *ihr eigen* ist, schicke ich ihr". V 1, 3: „Immer sei du, (Herz), *in ihrer Gewalt*". Neben diesen mehr gedanklichen Beziehungen die mehrfache Wiederholung des Wortes *cuer* im Zeilenanfang: *Mon cuer* II 7 *Fins cuer* IV 4 *Cuers* V 1. Aehnlich oft auch im folgenden Lied S. 48 Nr. III; außerdem Gedankenwiederholung und Variation.

Châtelain de Couci S. 123 Nr. XII spielt mit den Worten *„mort"* und *„morir"*.

Deutsche Beispiele.

Dietmar v. Eist MF 32,1: waz ist für daz, trûren, guot, daz wîp ... hât I 1 Genuoge jehent daz grôziu staete sî der besten frouwen trôst II 1. *Mîn herze* .. wan ez sô betwungen stât I 2. sît *mîn herze* ist unerlôst II 2.

Alsô reit ein frouwe schoene I 3 alsô redeten zwei geliebe II 3. Muote I 4 sinne II 4.

Frouwe schoene I 3, (dritte und vierte Hebung) frouwen schoene III 2 (dritte und vierte Hebung).

Lied 35,16: „mînen seneden muot", sagt der Mann in I 4 (dritte und vierte Hebung); „mîn senen", sagt die Frau in II 2.

sô *wol* mich danne langer naht I 5; ez waere *wol* II 3 *wê* daz mir leit von dem geschiht II 5.

Reinmar v. Hagenau (vgl. auch v. Kraus, Die Lieder *Reinmars des Alten*) 150,1: „Ein liep ... des êre singe ich unde sage" (Ehre der Frau) I 1, 3; „ein man ... des herze niht wan êren gert" (Ehre des Mannes II 1, 4.

151,17: „Genâde suochet an ein wîp mîn dienest" I 1 2; „Genâden ich gedenken sol an ime" II 1,2. daz si mich lât geniezen mîner staete I 5, 6. Wes er mit rehter staete vrô II 5.

154,32: „daz kumet mir von sô grôzer *klage*" I 3. „Sô muoz ab ich ein anderz *klagen*" II 3. „ich gesach ein wîp nâch mir *getrûren* nie" II 4. „ôwê *trûren* unde *klagen*" V 1 (nach v. Kraus ist dies die vierte Strophe.

D. Der Refrain*

Die chansons à toile, also die ältesten überlieferten Proben französischer Minnelyrik (vgl. oben S. 12 ff) kennen alle den Refrain; zwei große Klassen sind dabei zu unterscheiden.

Oft hat der Refrain in diesen ältesten Stücken mehr oder weniger starke Variationen bei den verschiedenen Strophen. Manchmal bleibt er fast bei allen Strophen gleich, nur nach der letzten, die etwa die Lösung des Knotens der Handlung bringt, ist er sinngemäß verändert.

Französische Beispiele:

Bartsch, *R. u. P.* I 2:
or orrez ja comment la bele Aiglentine esploita.

So in sieben Strophen, in der achten: *grant joie en a li quens Henris quant bele Aiglentine a.*

I 3: *e or en ai dol.*

So in fünf Strophen, in der sechsten, siebenten und achten: *e or en ai dol: por vos devenrai nonne en l'eglise Saint Pol.*

I 6: *chastoi vos en, bele Yolanz.* Str. I—V.
covegne t'en, bele Yolanz. Str. VI.

Unverändert bleibt der Refrain in der Ballade von Schön Eremborg, Bartsch *R. u. P.* I 1: *e Raynaut amis!*

Desgl. in I 4: *e amis! por medissans seus fors de mon pais!*

Desgl. in I 5: (Text nur je drei Zeilen) Refrain: *vante l'ore et li rain crollent: ki s'antraimment soweif dorment* u. a. Beispiele mehr.

Auffallend ist eine Chanson von *Richard I. von England.* Bartsch *chr. a. fr.* 237, Brakelmann S. 222 Nr. I; ihr Refrain ist stark variiert bis auf das letzte immer gleiche Wort, nur die zweite Geleitstrophe bringt statt seiner ein anderes, aber mit derselben Endung (is).

Refrains in der Art des kurzen *„e Raynaut amis"* finden sich so frühzeitig in deutschen Liedern, daß man französischen Ein-

* vgl. Heusler §§ 726, 732, 748 ff.

fluß nicht anzunehmen braucht; so bei *Dietmar*[37]) *MF* 38,32. Auch hat Gaston Paris[38]) darauf hingewiesen, daß in ältesten Zeiten völlig unabhängig voneinander Refrains zu den Tanzliedern lyrisch-epischen Inhalts ebensowohl in den skandinavischen Ländern, Dänemark, Schweden, besonders auf den Färöer-Inseln (zu den „viser" oder „kämpeviser") wie in Frankreich (zu den „chansons de geste") gesungen wurden. Heusler sagt allerdings gerade: „Diese und ähnliche Tanzformen waren mit der welschen Carole, dem gesangbegleiteten Reihentanz, in die deutsche Kleindichtung gekommen".* Aber auch er betont, daß „die Anfänge dieser großen metrischen Klasse (Viertaktertöne mit *unpaarigen Gliedern*) zu dem deutschen Formenbestand *vor* der provenzalisch-französischen Welle gehören". „Bei den Lyrikern Frankreichs lernte man dann wieder mannigfache Arten des unpaarigen Strophenliedes kennen. Das Rezept war von Tanz- und Kehrreim gelöst, war rein sanglich und literarisch geworden."*

Es gibt zwei Arten von Refrains, die in der deutschen Minnedichtung nicht sehr häufig und mit den deutlichen Spuren fremder Abstammung auftreten. Die erste Art ist der Refrain schon v o r der ersten Strophe, wie er namentlich beim Herzog von Brabant, der sowohl auf deutsch wie auf französisch gedichtet hat, begegnet. Zweitens ist es eine Art von Refrain, die Jeanroy „fioriture musicale" nennt, und die einfach aus schallnachahmenden Silben besteht. Natürlich könnte gerade eine solche ebensogut in deutscher Dichtung selbständig entstehen, und gewiß wird man auch dafür Belege finden können. Doch lassen sich Fälle zeigen, wo die Silben reichlich fremdartig klingen und daher, im Zusammenhang mit den übrigen formalen wie inhaltlichen Eigenschaften der betreffenden Töne, Annahme fremden Einflusses nahe legen. NB! Der Ton *HMS* I S. 15b ist offenbar fehlerhaft überliefert; Zeile 6 in der ersten Strophe macht den Eindruck eines späteren Zusatzes, der die prägnante Kürze stört.

Französische Beispiele:

Bartsch *R. u. P.* I 20: *Trois sereurs sur rive mer chantent cler;* dieser Anfang ist bei allen drei Strophen gleich, ihm folgen je vier Zeilen Text. Am Anfang und am Ende steht der Refrain in Nr. I 23: *Por coi bait mes maris, laisette!* Dieser Refrain steht vor der ersten und am Ende jeder der drei vierzeiligen Strophen. Weitere Fälle I 24: *Jai ne lairai por mon mari ne die: li miens amins jeut a neut aveuckes moi.*

Nr. I 25: *au cuer less ai, les jolis malz: coment en guariroie?*

---

[37]) Vgl. Vogts Anm. S. 313.
[38]) Les origines de la poésie lyrique en France. Mél. Litt. p. 592 und 596 f.
* Heusler § 749

Deutsche Beispiele:

Herzog Johann von Brabant HMS I S. 16b, sechster Ton: der vierzeilige Reim steht vor und nach der ersten Strophe, ferner nach dem Schluß der zweiten, die vierte Strophe steht allein.

HMS I S. 17a, siebter Ton. Der Refrain steht vor der ersten und nach jeder der drei Strophen. Ebenso im neunten Ton, von dem freilich nur eine Strophe vorhanden ist. Dies Lied kann eine Nachahmung der französischen Rondeauform sein (vgl. *Rondels de Williamme d'Amiens,* Bartsch *chr. a. fr.* 341).

Französische Beispiele für schallnachahmende Refrains:

Bartsch *R. u. P.* III 21: Refrain: chivalala dori doreaus chivalala dourie.

III 22: do do do do do do do do do do
do do do do do do do do do dodelle.

Mischung von Worten und Schallsilben.

III 30: Refrain: que Guios i vint qui turuluruta.
valura valuru valuraine valuru va.

Refrain der zweiten Strophe:
quant Guios i vint usw.

Refrain der dritten, vierten und fünften Strophe:
Guiones ki tant biau turuluruta
valura valuru valuraine valuru va.

III 39:

I. Str.: cele disoit „o! ae o!"
et Robins disait: „dorenlot!"
II. Str.: ançois disoit „o! ae o!"
et Robins el bois: „dorenlot!"
III. Str.: ele redit etc.
IV. Str.: cele redit etc.
V. Str.: „puis n'i ot dit o n'ae o
Robins ne dit puis dorenlot".

Deutsche Beispiele:

Johannes von Brabant HMS I S. 15b, zweiter Ton:

Refrain: Harba lorifa harba harba lorifa
harba lorifa.

Stilisierung und Inhalt des ganzen Stückes ähneln denen französischer Pastourellen.

Werner v. Teufen HMS I S. 110b, 5. Ton: Die einstrophige Dichtung schließt mit der Zeile: nu lâze ez dort, unt singe ez hie: trios trien triso!

Die romanisch klingenden Refrainworte und der Strophenbau machen Anlehnung an romanisches Vorbild wahrscheinlich.

Heinrich v. Stretlingen HMS I S. 110a, erster Ton: Refrain nach allen drei Strophen:

Deilidurei
faledíranurei
lidundei
faladaritturei.

E. Das Geleit [39]

Das, was auf den vorigen Blättern als „Geleit" oder „Geleitstrophe" bezeichnet ist, ist ursprünglich nichts anderes als eine Erweiterung der Schlußstrophe eines Liedes. Das heißt, der Abgesang wird ganz oder teilweise formal wiederholt mit anderem Inhalt. Dieser letzte Teil, der zuweilen sogar eine d o p p e l t e Wiederholung der Abgesangsform darstellt, wird inhaltlich im Laufe der Entwicklung selbständiger; er enthält eine Anrede des Dichters an das Lied selbst oder an den Boten, oder auch an die Herrin, allgemeiner an den Empfänger; daher denn auch die französische Bezeichnung „envoi" (envoyer = schicken) und die deutsche „Geleit" (nach Diez und Wackernagel).

Nun ist allerdings zu beachten, daß das eigentliche Geleit wirklich häufig nur bei den Provenzalen vorkommt, daß dagegen die Franzosen mehr seine Form als seinen Inhalt anwenden, und daß schließlich die Deutschen nur die formale Erweiterung der Schlußstrophe übernommen haben.

Wackernagel weist (*L. u. L.* S. 223, 2. Anm.) auf das Beispiel bei *Morungen* hin, einen zweiten Fall bietet *Walthers* Hildegundenlied 73,23. Das von Wackernagel zitierte *Wizlav*-Beispiel *HMS* III S. 84b stimmt insofern nicht genau, als es nur eine kleine Erweiterung der Schlußzeile, nicht aber des Abgesanges ganz oder teilweise ist. Ein provenzalisches Beispiel: *Folquet de Marseille,* Bartsch *chr. prov.* S. 131—33.

Form der normalen Strophe:

8a 8a 10b 4b //
8c 10c // 4 c 8c //
10d 10d //

Nach der fünften Strophe steht nun folgendes:

[39]) Vgl. Heusler, § 828.

Morir posc be
n'Aziman, qu'eu no'm clam de re
nois si'm doblava'l mals d'altal faisso
co's dobla'l poins del taulier per razo.
Chansons desse
vas Monpeslier vai de part me,
a don Guillem dir, sitot no'il sep bo,
sos pretz, car creis, li'm fai querre per do.

Schema: 4c 8c // 10d 10d ://

Inhaltlich enthält erst die zweite Wiederholung jener letzten vier Zeilen der Normalstrophe die eigentlichen Geleitworte.

Französische Beispiele:

Gautier d'Epinal, Brakelmann S. 4 Nr. III: Fünf Strophen mit dem Schema ab ab bab; die sechste als Geleit hat die Form bab bab; also eine Verdoppelung des Abgesangs.

S. 9 Nr. V: Strophen I—IV: ab ab acc ac. Sechssilbler; a weiblich, b und c männlich. Die sechste Strophe zeigt an sich dasselbe Schema, aber mit dem Abgesang beginnt der Geleittext: „Lied, geh' und bitte sie . . ." —

S. 31—32 Nr. XVII: Zwei Geleitstrophen, eine an die Herrin, eine an „mon bon seignor de Bar", also wohl Herr(gott) von Bar (wie sonst Notre Dame de Paris, Herr(gott) von Biberach, San Jago de Compostella usw.).

Deutsche Beispiele:

Morungen MF 137,10: Ganzes Schema: 4a 4b ://
4c 4b 4c //.
Erweiterung in der 2. (Schluß-) Strophe:
4c 4c 4c // 4d 4d 4d //.
Walther 73,23: Ganzes Schema:
6a —4b :// A I = II.
4c— 4w, 4c— // B III.
V. Strophe, Abgesang:
4c— 4x, 4c— //
4c— 4x, 4c— //
4c— 4x, 4c— //

Also doppelte Wiederholung. Textlich wird die erste Zeile des Abgesangs, sowie die erste Hälfte der Langzeile in unveränderter Form, die zweite Hälfte der Langzeile in variierter Form wiederholt (vgl. Heusler § 828, wo auch noch sechs Lieder Lichtensteins zitiert sind).

Schluss

Der Versuch, den deutschen Minnesang unter formalen Gesichtspunkten mit der provenzalischen Troubadour- und der französischen Trouvèrekunst zu vergleichen, kann zu endgültigen Ergebnissen nicht gelangen, solange die Musikhandschriften nicht in weitem Umfange richtig gedeutet und durch geeignete Veröffentlichung zugänglich sind. Nur soviel läßt sich schon sagen: die äußere Form ist, selbst bei leidenschaftlich bewegtem Inhalt, gleichmäßiger bei den Romanen als bei den Deutschen.

In der deutschen Dichtung herrscht wohl, wenigstens in Blüte- und Spätzeit des Minnesangs, Klarheit im Strophenbau, namentlich seit der Vorherrschaft der Dreigliederung. Doch ist der einzelne Strophenteil, besonders der Abgesang beweglicher als der französische.

Der Vergleich von deutschen Strophen mit französischen ergibt, daß der Abgesang, selbst wo seine Reimordnung sehr regelmäßig und vielleicht französischen Formen gleich ist, meist doch in irgend einer scheinbar belanglosen, aber eben charakteristischen Einzelheit abweicht: eine oder zwei Zeilen haben eine eigenwillige metrische Länge oder Kürze, während im französischen Abgesang stets, wie im Aufgesang, Gleichmaß, — nicht immer *Gleichheit!* — auch der Silbenzahlen herrscht, sei es nun Gleichheit, sei es Parallelismus oder schließlich Umkehrung, also etwa 3 3 // 3 3 oder 3 4 / 3 4 oder 3 4 4 3 usw. Irgendwie tritt da im Deutschen immer eine Unterbrechung des Ebenmaßes ein.

Schon Wackernagel wies auf die zahlreichen Strophen hin, deren Dreiteiligkeit überhaupt erst durch Zufügung eines Kehrreims an eine — eben nur vierreihige — Strophe entstanden ist. Und zwar handelt es sich dabei gerade um Lieder mit eigenen deutschen Kehrreimen.

Vor allem bleibt in der Kunst, die einzelnen Strophen zum Liede zu verbinden, der Begabung und dem feinen Empfinden des einzelnen Dichters ein weiterer Spielraum, während die Art romanischer Strophenverknüpfung zwar oftmals höchst kunstvoll, aber nicht immer frei von Schematismus ist.

Der Gesamteindruck ist folgender: Hochbedeutende Leistungen deutscher Dichtung entstehen gerade dort, wo die fremde Form nur im allerallgemeinsten Sinne oder nur in einer Einzelheit als Vorlage dient, im übrigen aber ganz neu um- und weitergebildet wird.

Anhang

I. Beispiele für Durchreimung (Text S. 28).

1. Hausen MF 48,32:
   (—)3a —3b ://
   —3a —3b
   —3a —3b —3b

2) Rugge oder Reinmar MF 110,26:
   —4a 4i ⸝: 4b⸝ ://
   —4a 4i ⸝: 4b⸝
   —4a 4i ⸝: 6b⸜

3) Horheim MF 113,33:
   4a 4b ://
   4a 4b
   4a 4b (—) 4b

4) Veldeke MF 57,10:
   4a— 4b ://
   —4b —4a— ://

5) Hausen MF 49,37:
   —4a —4b— ://
   —4b— (—)4a ://
   —4r —4r Refrain.

6) Horheim MF 112,1:
   —4a —4b ://
   —4b —4a —4a
   —4b —4a

7) Hausen MF 49,13:
   —4a⸜ —4b— (oder —3a —5b⸜) ://
   —4b — —4a⸜ (oder —5b— —3a)
   —4a⸜ —4b— (oder —3a —5b⸜) NB! „Dritter Stollen".

8) Hartwig von Rute MF 116,1:
   —5a— —5b ://
   —5b —5a— —5b /

9) Morungen MF 132,27:
   5a 7b ://
   7b 5a /
   3a 5b /

10) Veldeke MF 56,1:
   4a— 4a— 4b ://
   —4b 4a— 4b /

11) Herzog von Anhalt HMS I S. 14, erster Ton: („daktylisch").
4a— 4b ://
4b 4(3?) a— / 4b 4b /

12) Botenlauben HMS I S. 28a –b: fünfter Ton; S. 31b—32a, zwölfter Ton; beide Töne sind gleich; nur hat der zwölfte Ton keinen Auftakt vor der ersten und dritten Zeile:
(—)5a— —5b ://
5b 5b 7b ://

13) Walther 118,24:
4a (—)6b ⤵ ://
—4b ⤵ 8b ⤵ /

14) Hausen MF 51,33:
—4a ⤵ —4b ⤵ —3c ⤹ ://
—4c ⤹ —4b ⤵ /
—4c ⤹ —4c ⤹ /

II. Beispiele für Anreimung.

a) Französische:

15) Conon de Béthune, Brakelmann S. 78, Nr. V („daktylisch"):
7a 10b ://
10c— 10b /
10b 10c— /

16) Ders. S. 82 Nr. VI („daktylisch"):
10a 7b ://
10c— 7b /
10c— 7b /

Mit Terzinen nach Reimpaaren:

17) Gautier d'Epinal, Br. S. 6, Nr. IV („daktylisch"):
7a 7a /
7b— 7b— /
7a 7c 7c /
7b— 7c 7c /
ferner Nr. V, XII, XXIII.

Scheinbare Vertauschung von Aufgesang und Abgesang:

18) Thibaud von Navarra, Bartsch, *chr. a. fr.* 278—279:
—10a —10b /
—10b —10a /
—10c— —10c— /
—10a —10a /

19) *Tagelied*, Bartsch, *chr. a. fr.* 245—248:
5a —4a —6b— ://
7c 4c —6b— /
7c —6b— /
Der Abgesang ist hier zugleich Refrain.

Deutsche Beispiele für Anreimung, die auf e i n e Abgesangszeile beschränkt ist.

20) Walther 13,5:
(—)6a— —6b ://
(—)5b 5c 5c /

21) Walther 106,17:
—7a— —7b :// (oder —8a ⌙ —8b ⌿ ://
—7b —3c —7c / (oder —8b ⌿ —4c ⌿ —8c ⌿)

22) Ders. 112,3:
5a— 5b :// (oder 6a ⌙ 6b ⌿)
5c— 3c— 5b (oder 6c ⌙ 4c ⌙ 6b ⌿) /

23) 114,23:
—6a ⌿ 4b ⌙ ://
—6a ⌿ 4c ⌙ 6c ⌙ /

24) 116,33:
4a 4b /
4a —5b (sic!) //
5c 6c 4b /

25) 117,8:
4a (—)6b ⌿ ://
6c ⌿ 6c 4b /

26) 120,25:
—4a —4b ://
—6b ⌿ 4c— 4c— /
—4d 6d /

27) („Neue Lieder und Sprüche", S. XXV):
—6a ⌿ 4b ⌙ ://
—6a ⌿ 4c ⌙ 6c ⌙ /

28) Otto von Brandenburg HMS I S. 12b, siebenter Ton:
—4a— 4b ://
4c— 4c— 4b /

29) Neuenburg-Fenis MF 80,25 (= HMS I S. 18a—b):
4a— 4b— /
—4a— 4b— //
—4c 4c /
4c 4b /

30) Kraft von Toggenburg, HMS I S. 23a, 6. Ton:
—4a —4b —4c ⌙ ://
—4d —4d —6c ⌙ /

31) Konrad von Kilchberg HMS I S. 25a, 4. Ton:
a b ://
c c b /

32) Markgraf von Hohenburg HMS I S. 33a, 1. Ton:

a b ://
c c b /
=

33) Werner von Homberg HMS I S. 63a, 1. Ton:

a b c d e ://
f g f g e /
=

34) Ders. HMS I S. 63, 2. Ton:

a b b /
c c b //
d d b /
=

35) Jakob von Warte, a. a. O. S. 67b, 5. Ton:

a a b /
c c b //
d d d b
=

Lebenslauf

Geboren wurde ich, Walther Bücheler, evangelischen Bekenntnisses, am 2. September 1903 zu Frankfurt am Main als Sohn des Frauenarztes Dr. Anton Bücheler. Von Ostern 1910 bis Ostern 1913 besuchte ich die Vorschule des Woehler-Realgymaniums, dann das Goethe-Gymnasium zu Frankfurt, das ich Ostern 1922 nach bestandener Reifeprüfung verließ. Von Ostern 1922 bis Herbst 1923 studierte ich evangelische Theologie und Philologie in Tübingen, im Wintersemester 1923/24 germanische und romanische Philologie in Frankfurt, sodann von Ostern 1924 bis Sommer 1927 in Bonn, namentlich unter den Herren Geheimräten Meißner, Meyer-Lübke, Walzel.

Herrn Geheimrat Meißner, der mir die Anregung zu dieser Untersuchung gab, sei auch an dieser Stelle mein ergebenster Dank ausgesprochen.

Die mündliche Prüfung fand am 25. Juli 1928 statt, worauf ich für ein Jahr als Assistant Professor for Germanic Languages and Literature an die Ohio State University, Columbus, Ohio ging.